

Université de Montréal

**Tankred Dorsts Drama *Toller*
oder
die Politik als Schauspiel**

par

Claudia Bérubé

Département de littératures et de langues modernes
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de
**Maître ès arts (M.A.)
en études allemandes**

août 2003

© Claudia Bérubé, 2003



PB
13
U54
2003
V.008

Direction des bibliothèques

AVIS

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

NOTICE

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :

Tankred Dorsts Drama *Toller*
oder
die Politik als Schauspiel

présenté par:

Claudia Bérubé

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Président-rapporteur : Hans-Herbert Räkel

Directeur de recherche : Jürgen Heizmann

Membre du jury : Manuel Meune

Mémoire accepté le : 30 octobre 2003

I. Résumé

En 1968, Tankred Dorst écrit *Toller*, une mise en scène de la République des Conseils de Munich fondée par des poètes en 1919. On y voit alors un parallèle avec la révolte estudiantine. Ce mémoire analyse comment la pièce présente l'*Histoire* en combinant des documents fictifs et originaux pour illustrer le présent. Il traite aussi du rôle du poète en politique, un thème sur lequel Dorst s'interroge alors que la littérature s'engage politiquement.

Dans la pièce, Dorst dénonce le comportement théâtral de Toller par des scènes grotesques en montrant qu'il bénéficie d'un statut particulier : le poète évite l'exécution réservée aux révolutionnaires. En opposition, Dorst représente les communistes de façon réaliste; on pourrait croire qu'il prend leur parti. Toutefois, les communistes approuvent des combats qui les discréditent humainement. Ainsi, Dorst insiste sur la violence inévitable et montre son scepticisme par rapport à 1968.

Cette pièce traite aussi du conflit opposant le poète au politicien Leviné. Ce dernier applique un système idéologique qui, simplifiant sa vision du monde, autorise sa politique radicale; Toller conserve une conception globale, ce qui l'empêche d'agir et entraîne sa théâtralité. Cependant, le comportement de Leviné s'avère aussi théâtral; son modèle échoue. Dorst présente ainsi les faiblesses de chaque position sans prendre parti. Une analyse du discours idéologique des personnages, effectuée selon le modèle de Peter Zima, démontre la pensée schématique de Leviné et la théâtralité de Toller.

Il est aussi question de la conception de la pièce, de sa critique et du débat provoqué par le théâtre documentaire.

MOTS CLÉS: Toller, théâtre documentaire, République des Conseils de Munich, littérature et politique, discours idéologique, 1968.

II. Summary

In 1968, Tankred Dorst writes *Toller*, a play concerning the Council Republik of Munich established by poets in 1919, and through the latter, a relation with the student rebellion is made. This essay analyses how Dorst rewrites *History* using fictitious and original documents to illustrate the present. The poet's role in politics is also a concern. Dorst ponders on this theme as literature becomes politically involved.

In the play, Dorst exposes Toller's theatrical behavior with ludicrous scenes, stating that he benefits from the poet-status, thus enabling him to avoid the execution meant for revolutionaries. In contrast, one could think that Dorst shares the communist idea by his realistic manner of depicting this group. However, those communists cause armed conflicts, discrediting them of all human value. Dorst shows his skepticism towards 1968 through his emphasis on the inevitable violence.

This revolution implies the conflict between the poet and the politician Leviné: the latter applies an ideological system that simplifies his vision of the world and validates his radical policy, while Toller keeps a global conception refraining him from action and leading him to theatricality. Nevertheless, Leviné's behavior also proved to be theatrical, his model failed. In doing so Dorst illustrates the weakness of all sides without taking one. An analysis of the ideological discourse of the characters, carried out by Peter Zima's model, shows Leviné's diagrammatical way of thinking and Toller's theatricality.

The conception of the play, its reception and the debate surrounding the documentary theater are also treated in this essay.

KEYWORDS: Toller, documentary theater, Council Republik of Munich, literature and politics, ideological discourse, revolution, 1968.

III. Zusammenfassung

1968 verfasste Tankred Dorst *Toller*, eine Inszenierung der Münchner Räterepublik, die 1919 von Dichtern ausgerufen wurde. Das Stück wurde damals in Verbindung mit der Studentenrevolte gebracht. Die vorliegende Magisterarbeit untersucht, wie Dorst dieses historische Ereignis durch eine Montage aus fiktiven und originalen Dokumenten darstellt, um über die Gegenwart zu reflektieren. Sie behandelt auch die Rolle des Dichters in der Politik, eine Problematik, die Dorsts Infragestellung der eigenen schriftstellerischen Arbeit während der Politisierung der Literatur entspricht.

Im Drama denunziert Dorst die schaupielerische Haltung Tollers durch groteske Szenen und behauptet so, dass der Dichter über einen besonderen Status verfügt: er entgeht der für die Revolutionäre bestimmten Hinrichtung. Im Gegensatz dazu treten die Kommunisten realistisch auf, ein Darstellungsprinzip, das zunächst an eine Dorstsche Parteinahme für diese Gruppe denken lässt. Jedoch rufen die Kommunisten bewaffnete Kämpfe hervor, die sie menschlich in Misskredit bringen. Diese Betonung der Gewalt zeigt Dorsts Skepsis der Revolution von 1968 gegenüber.

Das Drama setzt den Konflikt zwischen dem Dichter Toller und dem Politiker Leviné voraus. Dieser stützt sich auf ein fertiges ideologisches System, das seine Weltanschauung reduziert und ihn erst handlungsfähig macht. Im Gegensatz dazu verfügt der Dichter über ein komplettes Weltbild, das die Gewaltanwendung ausschließend, ihn handlungsunfähig macht und ihn zur Theatralik führt. Levinés Haltung erweist sich jedoch als ebenso theatralisch; sein fertiges Modell scheitert. Auch der inszenierte ideologische Diskurs betont Levinés schematisches Denksystem und Tollers Schauspielerei.

Diese Arbeit handelt auch von der Entstehungsgeschichte des Dramas, seiner Rezeption und der Debatte um die Gattung *Dokumentarstück*.
STICHWÖRTER: Toller, Dokumentarstück, Münchner Räterepublik, Literatur und Politik, ideologischer Diskurs, 1968.

IV. Inhaltsverzeichnis

I.	Résumé	ii
II.	Summary	iii
III.	Zusammenfassung	iv
IV.	Inhaltsverzeichnis	v
V.	Abkürzungsverzeichnis	vi
VI.	Zum Zitierverfahren	vii
VII.	Remerciements	viii
1.	Einleitung	1
2.	Entstehungsgeschichte und Rezeption des Dramas	6
3.	Die Gattung <i>Dokumentarstück</i>: eine umstrittene Frage	
	2.1 Gattungsbestimmung.....	15
	2.2 Dorsts Ablehnung des Begriffs <i>Dokumentarstück</i>	24
4.	Das Drama <i>Toller</i> oder die Münchner Räterepublik als grotesker Zirkus	
	4.1 Die anarchistische Räterepublik.....	30
	4.2 Die kommunistische Räterepublik.....	40
5.	Die Münchner Räterepublik im Spannungsfeld von Literatur und Politik	51
6.	Ideologischer Diskurs im Drama	68
7.	Ausblick	86
8.	Literaturverzeichnis	
	8.1 Primärtexte	
	8.1.1 von Tankred Dorst.....	91
	8.1.2 von weiteren Autoren.....	91
	8.2 Uraufführungen der Stücke Dorsts.....	92
	8.3 Gespräche, Reden, Briefwechsel, Essays.....	93
	8.4 Fachliteratur zum Stück <i>Toller</i>	94
	8.5 Forschungsliteratur zur Münchner Räterepublik.....	95
	8.6 Forschungsliteratur zum Thema <i>Literatur und Politik</i>	96
	8.7 Sonstige Texte.....	97
VIII.	Anhänge	
	9.1 Chronik der Ereignisse.....	iii
	9.2 Originaldokumente im Drama.....	vii
	9.3 Die Landtagswahlen vom 12. Januar 1919.....	x

V. Abkürzungsverzeichnis

ABSR	Arbeiter-, Bauern- und Soldatenrat
APO	Außerparlamentarische Opposition
BBB	Bayerischer Bauernbund
BetR	Betriebsrat
BMP	Bayerische Mittelpartei
BVP	Bayerische Volkspartei
bzw.	beziehungsweise
DDP	Deutsche Demokratische Partei
KPD	Kommunistische Partei Deutschlands
MSPD	Mehrheitssozialistische Partei Deutschlands
RAR	Revolutionärer Arbeiterrat
USPD	Unabhängige sozialistische Partei Deutschlands

VI. Zum Zitierverfahren

Die Zitate aus dem Drama *Toller* beziehen sich auf Dorsts *Werkausgabe*, die 1987 in vier Bänden im Suhrkamp Verlag in Frankfurt a.M. erschienen ist. Die Seiten werden im Text in Klammern angegeben. Die vier Einzelbände und die anderen zitierten Texte sind im Literaturverzeichnis aufgelistet.

VII Remerciements

D'abord, je tiens à remercier tout spécialement le professeur Jürgen Heizmann qui, en me faisant découvrir Tankred Dorst, m'a guidée vers des recherches intéressantes. Son soutien m'a grandement aidé à rédiger ce mémoire.

Je remercie également le personnel de la Section d'études allemandes de l'Université de Montréal pour l'appui manifesté au cours de mes études.

Je tiens aussi à mentionner la contribution financière du *Fonds québécois de la recherche sur la société et la culture* (FQRSC) qui a rendu ce projet d'études possible. La compagnie *Meloche Monnex* m'a aussi décerné une bourse d'études grandement appréciée. Quant aux recherches liées à ce projet, j'ai eu l'occasion d'en effectuer une bonne partie en Allemagne grâce aux programmes d'études à l'étranger offerts par l'*Université de Montréal* en collaboration avec le *Ministère de l'éducation du Québec* (MEQ). Un grand merci à tous ces donateurs.

Merci aussi aux parents et amis, qui sauront se reconnaître, pour leurs encouragements.

Claudia Bérubé

1. Einleitung

Stuttgart, den 9. November 1968: mit dem Ruf „Alle Macht den Räten“ fing ironischer Weise eine Inszenierung der gescheiterten bayerischen Räterepublik von 1919 im Württembergischen Staatstheater an, seinerzeit, nach dem Kritiker Günther Rühle, „der wichtigste Abend des aktuellen Theaters“¹. Das von Peter Palitzsch uraufgeführte Stück *Toller* von Tankred Dorst, diese „auf Sachlichkeit angelegte Inszenierung“², setzte den Akzent auf Verbindungen zwischen Vorgängen der jüngsten Vergangenheit und jenem revolutionären Experiment, das durch ein Blutbad zum Abschluss gebracht wurde. Das gegenwärtige Erlebnis des Publikums wird durch Projektionen von Filmen und Bildern ironisiert: die Besetzung Russlands durch die Nazis 1941, Ereignisse des Prager Frühlings und Fotos von Hinrichtungen kommen vor. Diese Originaldokumente vermitteln ein pessimistisches Geschichtsbild; sie stellen gewaltige Aktionen dar, die aufgrund politischer Vorgänge stattfinden.

Am Abend der Uraufführung kam es zu einer Kontroverse mit der außerparlamentarischen Opposition (APO), die Flugblätter verteilte und kostenlose Eintrittskarten verlangte. Die APO kritisierte das Theater, eine sogenannte bürgerliche Einrichtung, die versucht habe, die Debatte um die gegenwärtige Revolution zu vermeiden:

Warum die stinkfeinen Toiletten anstatt Freikarten für Arbeitnehmer, die dieses Theater subventionieren, und für Schüler und Studenten? Warum diese Selektion zugunsten der betuchten Fachwelt, der privilegierten Bourgeoisie, der begüterten Honoratioren-Clique? Warum all diese Manipulationen zur Unterdrückung eines revolutionären Echos auf das Stück?³

Als die Aufführung eines Dramas über die Münchner Räterepublik in der Öffentlichkeit bekannt wurde, erwartete man zunächst eine klare

¹Zitiert nach Richard Sheppard: *Tankred Dorst's Toller: a Case-Study in Reception*. Perthshire: Lochee Publications 1989, S. 48.

²Zitiert nach Rainer Taëni: *Tankred Dorst: Toller. Grundlagen und Gedanken zum Verständnis des Dramas*. Frankfurt a.M.: Moritz Diesterweg 1977, S. 69.

³Ebd., S. 72.

Stellungnahme für die Studentenrevolte. Auf den ersten Blick missverstand man die Skepsis des Dramas der Revolution gegenüber.

Aber kann ein Theaterstück den Anstoß zu revolutionärem Impuls oder Aufstand geben? Eine wie man weiß im 20. Jahrhundert oft diskutierte Frage, hinter der sich das umfassendere Problem der Wirkungsmöglichkeiten von Literatur generell verbirgt. Tankred Dorst bezweifelt ein unmittelbares Einwirken der Kunst auf die Lebenssphäre: „Was kann Theater überhaupt deutlich machen? Ich meine, Theater kann vielleicht den Sinn haben, dass Menschen sich besser verstehen. Viel mehr kann ein Stück, glaube ich, nicht leisten“⁴. Genau in diesem Sinne erweist sich *Toller* als ein Versuch, die Grenzen des eigenen Umgangs mit Politik und Schriftstellerei zu bestimmen, denn die Besonderheit dieser bayerischen Revolution liegt nicht nur in ihrer Analogie zur Studentenbewegung und dem Aufbruch der sechziger Jahre, sondern auch und gerade an der Beteiligung von Schriftstellern an diesem Unternehmen, bei dem sie sogar während einer Woche die Führung übernahmen. Die Ereignisse der Münchner Räterepublik und die Figur des Dichters Toller gelten also als Modell für die eigene Epoche und die Rolle, die der Schriftsteller in seiner Zeit spielt.

Toller ist also ein Stück über das Engagement von Schriftstellern in der revolutionären Politik. In der Nacht zum 7. April 1919 wurde die bayerische Räterepublik im ehemaligen Schlafzimmer der Königin im Wittelsbacher Palais ausgerufen. Im revolutionären Zentralrat tagten Ernst Toller, Gustav Landauer und Erich Mühsam, die aufgrund ihrer geplanten „Revolution der Liebe“ von den Kommunisten heftig kritisiert wurden. Obwohl diese die Mitarbeit an der von ihnen genannten *Schein-Räterepublik* zunächst ablehnten, mischten sie sich dann ein und übernahmen die Macht am 13. April nach einem spontanen Kampf gegen die republikanischen Truppen, die durch einen Putsch die erste Räteregierung niedergeschlagen hatten. Das Ersetzen der unzulänglichen Utopisten durch Kommunisten löste eine Eskalation der Gewalt aus, die ihren Höhepunkt am 1. Mai erreichte, als die

⁴Tankred Dorst, Horst Laube und Peter Palitzsch, „Jede Figur hat ihre eigene Wahrheit“. In: Horst Laube (Hrsg. v.): *Werkbuch über Tankred Dorst*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1974, S. 60-77, Zitat: S. 73.

Weißer Garde in München einmarschierte. 600 Arbeiter wurden bei der Aktion erschossen.

Im Jahr 1961 griff Dorst diesen geschichtlichen Stoff auf, als er Tollers Autobiographie *Eine Jugend in Deutschland* las, eine Lektüre, die mit einer Wende in Dorsts schriftstellerischer Produktion zusammenfällt. Der Dramatiker war damals „auf der Suche nach Realität“⁵ und im Lauf seiner Suche entfernte er sich von der Parabel, der Form seiner vorherigen Stücke wie *Freiheit für Clemens* (1960) und *Große Schmäherei an der Stadtmauer* (1961). *Toller* sollte von Anbeginn eine modernere Version des Märtyrers Philemon sein, der sich in seiner Schauspielerrolle täuscht und die Grenzen zwischen Spiel und Wirklichkeit verschleiert. Toller verkörpert ein geschichtliches Pendant dazu. Dorst sah in seinen Erinnerungen den „Vorgang der Selbstdramatisierung eines Menschen in einer bestimmten – hier in einer politischen, nicht privaten – Situation“⁶. Dorst wollte gerade diesen Vorgang kritisch behandeln: „dass heißt nicht den Dramatisierungen Tollers folgen, sondern sie denunzieren. Toller der Schauspieler“⁷. Das zweite Kapitel der vorliegenden Arbeit handelt von dieser Entstehungsgeschichte des Dramas und seiner Rezeption. Dabei wird deutlich, wie die Arbeit mit verschiedenen Medien den Weg für die endgültige Fassung des Dramas vorbereitet.

Dorsts Suche nach Realität auf dem Theater hängt mit der Politisierung der Literatur zusammen, die zur Zeit der Entstehung des Dramas stattfand. Das dritte Kapitel behandelt den damaligen literarischen Kontext und die Debatte um die Gattung *Dokumentarstück*. Dorst benutzt, wie viele Autoren seiner Zeit, Originaldokumente, die er ins Drama montiert. In *Toller* tragen diese Dokumente, so Dorst, zur Entlarfung des utopischen Dichters bei:

So ein Stück wie *Toller* schreiben, das war für mich: Argumente gegen sich selber finden. Toller war für mich ein sentimentaler Held - einer der leidet. Ich denke, ich habe ihn mit kritischer Sympathie gesehen. Und die Argumente gegen ihn – das sind Menschen, die vorkommen, die Fakten,

⁵Zitiert nach Frank Trommler, „Ein Schauspieler der Revolution. Tankred Dorsts *Toller*“. In: Walter Hink (hrsg. v.): *Geschichte als Schauspiel. Deutsche Geschichtsdramen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1981, S. 355-370, Zitat: S. 358.

⁶Tankred Dorst, „Arbeit an einem Stück“. In: Ebd., S. 22-29, Zitat: S. 23.

⁷Cesare Cases, „Von Philemon bis Toller (und zurück)“. In: Laube, S. 117-137, Zitat: S. 124.

die Ereignisse. Ich habe beim Schreiben dieses Stückes für mich selbst eine ganze Menge entdeckt. Und ein realistisches Stück, eine Revue ist es deswegen geworden, weil ich Toller der ein Poet ist, mit möglichst viel Realität konfrontieren wollte⁸.

Trotz dieser Gemeinsamkeit mit Autoren wie Peter Weiss und Rolf Hochhuth lehnt Dorst die Gattung *Dokumentarstück* ausdrücklich ab. Er benutzt die ins Drama hineingebrachten Dokumente nicht als „Belege für historische Wahrheit, sondern, wie alle diese Szenen und Dialoge, als Partikel der Wirklichkeit“⁹. Dorst bewahrt sich also eine gewisse Freiheit im Umgang mit Dokumenten, und deswegen wehrt er sich gegen diese Gattung, da „der Begriff *Dokumentarstück* ein Widerspruch in sich ist“¹⁰. Obwohl Dorst den Tendenzen seiner Zeit folgt, vertritt er einen besonderen Standpunkt, der ihn interessant macht.

Toller ist also eine Mischung aus fiktiven und historischen Dokumenten, und Dorsts Art und Weise, diese Dokumente ins Drama zu montieren, setzt einen besonderen Blick auf die Geschichte voraus. Das vierte Kapitel analysiert gerade diesen Aspekt des Dramas und beantwortet die folgenden Fragen. Warum greift Dorst ein historisches Ereignis auf? Benutzt er die Geschichte als Vorwand, um über die eigene Zeit zu reflektieren? Oder will er sich eben seiner Epoche entziehen, indem er sich an eine bessere Vergangenheit erinnert? Was für eine Geschichte, oder Geschichten, will Dorst erzählen? Aus welcher Perspektive? Welches Geschichtsbild entsteht dadurch? Dabei werden Dorsts Darstellungsprinzipien deutlich, die zur Entlarvung Tollers beitragen.

Im Drama wirft Dorst dem politischen Dichter eine schauspielerische Haltung vor, die er thematisiert, indem er dem Dichter Toller den Realpolitiker Leviné entgegensetzt. Das fünfte Kapitel handelt von dieser Auseinandersetzung, die zwei ethische Standpunkte voraussetzt. Im Drama finden drei Begegnungen zwischen Toller und Leviné statt, die ihre unterschiedlichen Positionen deutlich machen. Levinés Darstellung ist auch

⁸Dorst, Laube, Palitzsch, S. 67.

⁹Dorst, S. 29.

¹⁰Tankred Dorst, Peter Zadek, „Dinge, die man im Theater leider nicht machen kann“. In: Laube, S. 159-167, Zitat: S. 163.

interessant, weil sie auf das ambivalente Verhältnis Dorsts zur Politik und Ideologie hinweist.

Toller ist, so Dorst, „jemand, der Revolution machen wollte, aber nur Literatur gemacht hat“¹¹. Die Grenzen zwischen Kunst und Politik sind hier schwer zu unterscheiden, eine Schwierigkeit, die man durch die Sprache erklären kann. Dichter und Politiker drücken ihre Standpunkte durch sprachliche Verfahren aus, die sich manchmal ähneln. Das sechste Kapitel untersucht den ideologischen Diskurs der Hauptfiguren und vergleicht ihre Strategien. Diese Sprachanalyse gründet sich auf die textsoziologischen Arbeiten Peter V. Zimas. Zima bietet ein Modell zur Analyse und Kritik der Ideologie, das über Karl Mannheims allgemeinen Ideologiebegriff hinausgeht. Nach Zima entwickeln die Ideologen eine kollektive Sprache zur Beeinflussung der Massen. Ihr Diskurs kann mit einer Art Erzählung gleichgesetzt werden, eine Form, in der die gesellschaftlichen Konflikte sich niederschlagen. Diese Auseinandersetzungen können vom Diskurs abgelesen werden; sie lassen sich an der lexikalischen, semantischen und syntaktischen Ebene des Diskurses erkennen. Im sechsten Kapitel wird zuerst Zimas Modell kurz zusammengefasst und dann auf den Diskurs Levinés, Landauers und Tollers angewandt.

Der Ausblick handelt von wichtigen Dramen, die Dorst in den siebziger und achtziger Jahren schrieb. Dieser Überblick betont die Gemeinsamkeiten und Unterschiede dieser Werke mit *Toller*. Diese Untersuchung erläutert Dorsts späteres Verhältnis zur Geschichte.

¹¹Dorst, S. 24.

2. Entstehungsgeschichte und Rezeption des Dramas

Theater ist für mich eine Art Experiment: der immer wieder unternommene Versuch, den jetzt lebenden Menschen mit dem, was ihn bewegt, was ihn ängstigt, was er schafft und was ihn begrenzt, auf der Bühne sichtbar zu machen.¹²

Tankred Dorst

Tankred Dorsts Auffassung des Theaters zeigt einen starken Willen zur Darstellung aller Lebensbereiche. Dies könnte im ersten Augenblick an eine eher realistische Dramaturgie denken lassen. Im Frühwerk wendet sich Dorst jedoch dem Modellhaften zu, wie die Parabeln *Freiheit für Clemens* oder *Die Kurve* zeigen. In diesen Stücken werden Figuren mit fabelhaftem Charakter entwickelt, die dieser intendierten Darstellung der Gegenwartsfragen dienen sollen. Bald entfernt sich Dorst von diesem ersten Typ dramatischer Figuren wegen ihres Mangels an Psychologie: „Denn diese Figuren, deren Konstellation mich interessiert, deren Bewegungen ich fixiere, haben, so scheint es, kein bemerkenswertes Innenleben, ihre Seelenkämpfe sind nicht echt, sie funktionieren oder sie gehen kaputt, nichts anderes“¹³.

Die Kurve ist bezeichnend für diese oberflächlichen, modellhaften Figuren, deren Existenz sich auf ein Entweder-Oder reduziert. In diesem Stück stellen zwei Brüder, ein Mechaniker und ein Redner, eine fragwürdige Moral dar. Sie warten an einer gefährlichen Kurve darauf, dass Autos in die Schlucht abstürzen, damit sie dann diese Wagen reparieren und Leichenreden halten können. Als der Ministerialdirigent selbst einen Unfall hat und die Gefährlichkeit der Kurve anerkennt, trifft er die Entscheidung, das Notwendigste zur Sicherung der Straße zu tun. Obwohl der eine Bruder sich für den Tod zahlreicher Autofahrer verantwortlich fühlt, da sie ihren Lebensunterhalt damit verdienen, töten die Brüder den Minister. Der Mord folgt auf einen absurden Dialog, der die Möglichkeit einer gelungenen Kommunikation in Frage stellt. Das Stück enthält auch Gedanken über die

¹²Tankred Dorst, „Die Bühne ist der absolute Ort“. In: Helmut Kreuzer (hrsg. v.): *Deutsche Dramaturgie der sechziger Jahre*. Tübingen: Niemeyer 1974, S. 13-17, Zitat: S. 14.

¹³Ebd., S. 16.

Dichtung und die Stellung des Dichters in der Gesellschaft. Der Bruder, der Leichenreden hält, sehnt sich nach künstlerischer Anerkennung und Ruhm. Die Eitelkeit des Dichters wird bereits in diesem Stück thematisiert, was auch ein Thema des Dramas *Toller* bildet.

Nach solchen ersten Stücken fängt Dorst an, das Verhältnis zwischen Wirklichkeit und Modell zu untersuchen, und so beginnt eine Wende in seiner Produktion. Er behauptet, der Autor müsse hinter seinem Werk verschwinden, was Zadek, der Regisseur des Stückes *Große Schmährede an der Stadtmauer*, ablehnt. Dieser meint: „hinter Stil darfst du dich nicht verstecken. Schreibe lieber schlecht. Hänge dich nicht konformistisch an eine Ideologie. Schreibe mit deiner Person“¹⁴. Dorst berichtet von diesem Gespräch im Aufsatz *Etwas über das Schreiben von Theaterstücken*, in dem er zugibt, dass ihm seine frühen Stücke fremd geworden sind, da er sich dahinter versteckte. Anders ist es im Stück *Toller*, in dem er die Grenzen der eigenen Tätigkeit als Schriftsteller zu bestimmen versucht.

Mit *Toller* intendiert Dorst zuerst eine neue moderne Fassung des Stückes *Philemon Martyr*, das Bidermann zwischen 1615 und 1618 verfasste. Es handelt sich damals um eine Schauspielergeschichte, in der Philemon während der Christenverfolgung die Rolle eines christlichen Kaufmanns übernimmt, damit dieser sich verstecken kann. In dieser Version verschleiert Philemon die Grenzen zwischen Spiel und Wirklichkeit und verliert sich völlig in seiner Rolle: er wird Christ, erscheint als solcher und erleidet den Märtyrertod. Er transzendiert sein Schauspielertum, indem er sich seiner Rolle völlig hingibt. Bei Dorst sollte Philemon in seine Rolle verstrickt bleiben und applaudiert werden, wenn er sich als Schauspieler bekennt. Er will den Märtyrertod in schauspielerischer Pose erleiden, wird aber von seinen Zeitgenossen nur als Schauspieler gesehen. In der Dorstschen Fassung liegt die Tragik der Existenz Philemons nicht in seinem heroischen Untergang, sondern in seiner unüberwindbaren Kategorisierung als Schauspieler in den Augen der Mitmenschen. Trotz aller Bemühungen wird er ständig als

¹⁴Tankred Dorst, „Etwas über das Schreiben von Theaterstücken“. In: Günther Erken (hrsg v.): *Tankred Dorst*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1989, S. 17-61, Zitat: S. 21.

Schauspieler apostrophiert und nicht ernst genommen. Er ist in seiner Rolle gefangen.

Bei der Verfassung dieses Dramas stößt Dorst auf eine Schwierigkeit: „Ich überlege, wie diese Geschichte heute aussähe, weg von der Antike; aber sie ist so, wie sie da steht, nicht zu übertragen. Unsere Gesellschaft ist zu komplex und zu kompliziert¹⁵“. Dorst findet die Lösung, als er zufällig *Eine Jugend in Deutschland*, die Lebenserinnerungen von Ernst Toller, liest, die 1961 zum zweiten Mal erscheinen. Er sieht eine Ähnlichkeit zwischen Philemon und Toller, der von seiner Teilnahme an der Münchner Räterepublik mit Eitelkeit berichtet:

Tollers Erlebnisse während der Räterepublik: so, wie Toller sie beschreibt, hatten sich die Ereignisse natürlich nicht abgespielt. Das war dramatisch arrangiert, die revolutionären Vorgänge hatten sich hier in Theaterszenen verwandelt. Toller dramatisiert sich selbst, er sieht sich im spotlight einer expressionistischen Menschheitsbühne als Leidender und als Held¹⁶.

In seiner Biographie versucht Toller, so Dorst, durch den Märtyrertod für die Menschheit die Aufmerksamkeit auf sich zu lenken. Wie beim Dorstchen *Philemon* wird er zum Gefangenen seiner Schauspielernatur, da das Gericht der Bourgeoisie seine politische Tätigkeit als Spiel erkennt und mit Milde bestraft. So erreicht Dorst seine Absicht: „Ein Stück über Toller schreiben – das müsste ein realistisches Stück sein, das heißt nicht den Dramatisierungen Tollers folgen, sondern sie denunzieren. Toller, der Schauspieler“¹⁷.

Dorst findet also, dass Realität in dieses Stück zu bringen ist, und so macht er den Schritt von der Parabel zum dokumentarischen Drama, obwohl er den Begriff *Dokumentarstück* ablehnt.¹⁸ Der Dichter Toller soll mit der Wirklichkeit konfrontiert werden. Nach einer längeren Forschungsperiode gibt Dorst einen Materialband (*Die Münchner Räterepublik. Zeugnisse und Kommentar*) 1966 heraus, der Zeugnisse aller politischen Gesinnungen während der Revolution in München enthält. Dorst schickt auch dem Verlag

¹⁵Zitiert nach Monika Schattenhofer: *Eine Modellwirklichkeit. Literarisches Theater der 50er und 60er Jahre. Tankred Dorst schreibt "Toller"*. Frankfurt a.M.: Peter Lang 1985, S. 70.

¹⁶Dorst, „Arbeit an einem Stück“, S. 23.

¹⁷Ebd., S. 23.

¹⁸Mehr zu Dorsts Ablehnung des Dokumentarstückes im nächsten Kapitel.

Kiepenheuer & Witsch eine Rohfassung des Stückes unter dem Titel *Toller: eine Tragödie*. Dieser Titel, der die Tragik des geplanten Stückes *Philemon* andeutet, verschwindet sofort, als sechs Szenen aus *Toller* in der Zeitschrift *Kürbiskern*¹⁹ veröffentlicht werden. Langsam beginnt Dorst die ihm passend erscheinende Form für das Drama zu finden. Er verlässt schrittweise die tragische Form und wählt schließlich die Revueform. Der Regisseur Peter Zadek trägt zum Teil die Verantwortung für diese weitere Entwicklung des Stückes. 1967 sollte er das Stück, das noch keine endgültige Fassung hat, in Stuttgart uraufführen. Dieses Projekt wird aus ökonomischen Gründen eingestellt. Zur selben Zeit arbeitet Dorst mit Zadek an einer Fernsehversion von *Toller – Rotmord* – zusammen, die dem Stück seinen Revue-Charakter gibt.

Auf diese Arbeit am Film folgt eine Fragmentarisierung des historischen Geschehens, das dann in der Form eines Mosaiks, einer Vielfalt von Bildern, erscheint. Die Fernsehversion erfüllt keine aufklärerische Funktion, sondern gibt verschiedene Gesinnungen oder Haltungen zur Revolution ohne Kommentare wieder. Dabei wollen Dorst und Zadek die Untergangsstimmung dieser Zeit vermitteln und ebenso den Eindruck, so Dorst, an einer Zeitwende zu stehen.

Uns interessierte bei der Arbeit an dem Fernsehfilm nicht die sachliche Analyse und faktengetreue Dramatisierung eines historischen Ereignisses. Vielmehr kam es uns darauf an, den Zuschauer direkt und provozierend anzusprechen. Wir haben die Möglichkeiten des Fernsehens benutzt, um in Szenen, Szenenpartikeln, Interviews, Statements und anachronistischen Verfremdungen die Ereignisse der Rätezeit zu vergegenwärtigen, ohne sie präzise zu rekonstruieren. Auf Porendeutlichkeit und Porträttreue haben wir verzichtet.²⁰

Diese intendierte Provokation des Zuschauers findet ihren Ausdruck in Comiczeichnungen, schnellen Schnitten, unkonventionellen Kamerawinkeln, Songs, Sprüchen, Interviews und Montagen von 1919 und 1968. Toller und Leviné machen – von ihrer Umgebung unbemerkt – einen Spaziergang in den Münchener Straßen von 1968, was die Fremdheit der Räterepublik, ihre

¹⁹Siehe Tankred Dorst, „Szenen aus *Toller*“. In: *Kürbiskern. Literatur und Politik* 3 (1966), S. 22-43.

²⁰Tandred Dorst, „Wie ein Theaterstück in einen Fernsehfilm verwandelt wurde. Tankred Dorst berichtet, wie aus *Toller Rotmord* wurde“. In: *Theater heute* 9 (1968), S. 21-23, Zitat: S. 21.

Wirkungslosigkeit und ihren provisorischen Charakter betont. Der Zuschauer wird ständig mit entgegengesetzten Perspektiven konfrontiert. Tollers theatralische Übernahme des Postens in Dachau während eines Gesprächs mit Leviné wird durch ein Interview von Dorst mit Rosa Meyer-Leviné, der Witwe des Revolutionärs, unterbrochen. Rosa Leviné betont die Schauspielernatur Tollers und seinen Mangel an politischem Tatsachensinn. Dann kommt ein zweites Interview mit dem Schauspieler Delcroix. Bei den Dreharbeiten erweist sich, dass Delcroix, der den alten Schuldiener spielen sollte, Toller kannte und ihn sogar bei sich versteckte hatte. Deswegen macht Dorst ein Interview mit ihm über die Studentenzeit Tollers und baut es in den Film ein: in die Szene, als Toller sich allein um die Beseitigung der ermordeten Geiseln bemüht. Dieser ständige Wechsel zwischen Szenen und Präsentationsformen verhindert die Identifikation des Zuschauers mit den Schauspielern und dem Geschehen. Der Zuschauer wird also durch Verfremdungen gezwungen, jedes Bild für sich als „Partikel der Wirklichkeit“ zu betrachten und seinen Standpunkt in Frage zu stellen. Der Zuschauer übernimmt die Rolle eines Beobachters. Als Mühsam zum Beispiel aus dem Bett geholt und nach Bamberg verschleppt wird, sieht der Zuschauer den Scheinwerfer und den Techniker im Korridor. Der Film bleibt immer Inszenierung und Spiel.

Dabei spielt die Technik eine bedeutende Rolle, weil sie den Akzent noch stärker auf die geplante Provokation des Zuschauers setzt. Die Schwarz-Weiß-Bilder werden bearbeitet, damit die Gesichter manchmal konturenlos und unmenschlich erscheinen. Im Buch *Rotmord oder I was a German* erklärt der Produktionsingenieur Roland Freyberger diese Technik:

Das normale ausgesteuerte Kamerabild wird in zwei Bildkanäle aufgeteilt. Im linken Kanal läuft das Bild völlig unbeeinflusst durch. Im rechten Kanal wird das normale Kamerabild am Trickmischpult zu einem extrem kontrastreichen Schwarz-Weiß-Bild verformt: im Trickverstärker werden alle Grauwerte ausgestanzt, für die hellen Graustufen wird reines Bildweiß, für die dunklen Graustufen absolutes Bildschwarz eingesetzt. Die mittleren Graustufen jedoch geben dem Trickmischpult kein eindeutiges Signal mehr, ob es an hrer Stelle Weiß oder Schwarz setzen soll. Es kommt daher in diesem Bereich zu Oszillationsstellen, an denen weiße und schwarze Bildpunkte unregelmäßig und damit abweichend von der ursprünglichen Geometrie der Bildvorlage nebeneinanderliegen. Dieses Oszillieren verursacht im Bild die Grobkörnigkeit und die Auflösung von harten Bildstrukturen. In einem Überblender werden die beiden Bildkanäle im Verhältnis von 30:70 addiert. Dadurch erhält das

extrem harte Trickbild vor allem in den weißen Stellen wieder eine weiche Zeichnung²¹.

Diese Technik macht eine zusätzliche Aussage über die Figuren. Während der starke und entschlossene Leviné mit scharfen Konturen gezeigt wird, verschmilzt Toller beinahe mit dem Szenenaufbau. Dieses sogenannte Oszillieren verunsichert auch den Zuschauer, dem keine klaren Bilder geboten werden. Aufgrund dieser Technik hält die Kritik den Film für ein kühnes Experiment, und 1970 bekommen Dorst und Zadek den Adolf-Grimme-Preis für den interessantesten Fernsehversuch des Jahres. Trotz dieser Anerkennung wenden manche Kritiker²² ein, der politische Inhalt verschwinde hinter der Technik, und nur eine gut über die Ereignisse der Räterepublik informierte Elite könne einen richtigen Zugang zum Film haben. Diese Kritik zeigt die Konsequenz der gewählten Revue-Form zur Vermittlung der damaligen Stimmung; die historischen Fakten verwandeln sich in Gefühle, Stimmungen, Eindrücke und dadurch geht der historische Aspekt zum Teil verloren.

Eine weitere Provokation des Filmes liegt an dem faschistischen Standpunkt, den die Fernsehversion vertritt. Der Film beginnt mit dem Spruch „Den Befreiern Münchens, den Kämpfern für Freiheit und Recht, der neuen deutschen Generation gewidmet“, mit dem zunächst die Reichstruppen gemeint sind und der sich dann als Nazispruch erweist. Selbst in *Toller* werden faschistische Tendenzen angedeutet. Dorst und Zadek übernahmen diesen Standpunkt zur Verunsicherung des Zuschauers, da er die stärkste Gegenposition zur Münchner Räterepublik verkörpert. Der Titel *Rotmord* kommt auch aus der Nazizeit. Ein Pamphlet, das Dorst zufällig liest, ist so betitelt.

Die ahistorische Tendenz des Films konnte, wie schon im vorherigen Kapitel angedeutet wurde, der Uraufführung von Palitzsch nicht vorgeworfen werden. Palitzsch bemüht sich, Verbindungen zwischen den revolutionären

²¹Vgl. Tankred Dorst, Peter Zadek und Harmut Gehrke: *Rotmord oder I was a German*. München: dtv 1969. Dieses Buch wurde ohne Nummerierung veröffentlicht, um die chaotische Stimmung der Münchner Räterepublik zu vermitteln. Comicbilder, Filmausschnitte, Interviews und Fotos werden nebeneinander gesetzt.

²²Vgl. Sheppard, S. 70-85.

Vorgängen während der Münchner Räterepublik und den 68er Jahren herzustellen. Trotzdem bleibt die Aufführung ambivalent. Obwohl die Uraufführung mit dem Ruf „Alle Macht den Räten“ beginnt, vermittelt diese Inszenierung ein pessimistisches revolutionäres Bild. Am 24. November 1970 – also zwei Jahre später – inszeniert der Regisseur Patrice Chéreau *Toller* in Mailand.²³ In dieser Aufführung lässt Chéreau die Frage nach der Verantwortung für das Scheitern der Münchner Räterepublik wegfallen und präsentiert eher menschliche Akteure als Gefangene einer von Mechanismen regierten Welt. Aus seinem Glauben an die Notwendigkeit einer Revolution heraus, weigert sich Chéreau, durch dieses Stück eine konservative – bzw. eine konterrevolutionäre – Aussage über jene revolutionäre Vorgänge zu machen, die sich mit der Aktualität verbinden ließen. In dieser Hinsicht setzt Chéreau den Akzent auf die unhaltbaren geschichtlichen Kräfte, die die Revolutionäre zum Scheitern verurteilen. Insofern entspricht diese Version der von Dorst zuerst intendierten Tragödie über Toller. Trotz all der Bestrebungen der Räteregierung zur Veränderung der etablierten Ordnung bleibt sie völlig unzulänglich aufgrund unkontrollierbarer Zusammenhänge.

Diese Verneinung ihrer Verantwortung für den Ausgang der Revolution wird auch durch eine Art Ritualisierung oder Ästhetisierung verstärkt, die durch die Ermordung Landauers und Dr. Lipp im Irrenhaus dargestellt wird. Die Ermordung wird zum Muster einer Konfrontation zwischen Gut und Böse erhoben. Das Motiv der roten Rose erweist sich auch als Leitfaden während der ganzen Aufführung und wird mit Figuren verschiedener Gesinnung verbunden: Lipp hat eine im Irrenhaus; ein Soldat pflückt eine nach Landauers Tod und ein Bourgeois überreicht eine einem Weißgardisten.

But where, in those productions, that scene [Landauers Ermordung] seems to have been an impressive but isolated incident, in Chéreau's, it slow, stylised beauty communicated the sense that it was part of a much larger tragic pattern in which the forces of good are ritually (that is, perpetually) slaughtered by the forces of evil. [...] By this simple device [die Rose], Chéreau suggested that madness, defeat, reconciliation, gratitude and the persistence of the revolutionary hope were all part of a single pattern of death and rebirth which transcended the particular historical circumstances of the Munich Soviet.²⁴

²³Die Informationen über diese Aufführung in Mailand und ebenso die kommenden über die Inszenierung in München und das Hörspiel entnehme ich Sheppard.

²⁴Sheppard, S. 178.

Chéreau begünstigt also eine Inszenierung, die eine mechanische Geschichtsauffassung betont. Dieses Geschichtsbild verhindert die Möglichkeit einer kommenden Revolution nicht, ohne sich deutlich für sie zu engagieren. Diese Aufführung gefiel Dorst am besten. Sie entspricht seiner schon erwähnten Absicht. Er will nicht für den Rätegedanken eintreten, sondern er interessiert sich für die Vielfalt möglicher Haltungen zur Revolution. Es gelingt Chéreau, die Münchner Räterepublik zum Muster revolutionärer Vorgänge zu erheben, ohne eine direkte Beziehung zu 1968 herzustellen. In dieser Weise entfernt sich Chéreau von dem Pessimismus des Stückes. Hier ist das Datum dieser Aufführung bemerkenswert. 1970 ist nicht so radikal wie 1968.

In der Aufführung von Dieter Hackermann am 10. Oktober in München kommt es nicht zu einer solchen Modellbildung revolutionärer Impulse im Allgemeinen. Eine Historisierung des Geschehens ersetzt das Exemplarische und Verbindungen zu den 60er Jahren. Hackermann verzichtet auf den Einsatz von Filmen und Bildern. Die Münchner Räterepublik wird für sich als vergangene deutsche Revolution dargestellt, die gerade an ihrem deutschen Charakter scheitern muss. Der Unterschied zwischen 1919 und 1968 wird deutlich. Diese Aufführung bleibt auf der Ebene einer Darstellung vergangener Ereignisse. Obwohl Verbindungen zu 1968 und 1970 vermieden werden, lässt sich die Inszenierung mit der Aktualität trotzdem in Verbindung bringen. Diese Inszenierung erweist sich ironischerweise als eine Vergegenwärtigung der Geschichte, da die deutschen Revolutionen immer zum Scheitern verurteilt waren. Erst mit dem Fall der Mauer erfolgt die erste geglückte deutsche Revolution, zu welcher der Anstoss freilich vom Ausland kam.

Die These über die Unmöglichkeit einer deutschen Revolution wird auch vom Hörspiel *Angeklagt: Ernst Toller* vertreten, das vom 10. bis zum 23. Oktober 1968 von Dieter Munck verfasst wird. Die Übertragung des Stückes durch den Rundfunk betont den historischen Charakter des Ganzen, da das Geschehen wegen des Mangels an visuellen Informationen tiefer erklärt werden muss. Die ahistorische Tendenz Chéreaus und des Filmes

verschwindet völlig und das Hörspiel nähert sich dem Dokumentarischen, was Dorsts Ablehnung der Gattung *Dokumentarstück* entgegensteht. Die Betonung historischer Fakten verhindert die intendierte Provokation des Publikums. Die Radioversion ruft insofern sehr wenige Diskussionen in der Presse hervor, obwohl sie vor der Uraufführung von Palitzsch in Stuttgart ausgestrahlt wird. Diese Version von *Toller* verliert ihre Beziehung zur Gegenwart und wird in diesem Sinne fast trivial.

All diese Versionen zeigen die Möglichkeit, die konservative Tendenz der Textfassung des Stückes *Toller* sei es zu umgehen, sei es zu betonen. Die Arbeit mit verschiedenen Medien spielt auch eine Rolle beim Umgang mit historischen Fakten. Dorsts Ablehnung irgendeiner politischen Parteinahme wird also durch manche Inszenierungen verstärkt oder polarisiert, und der Dramatiker zeigt sich einverstanden mit diesen verschiedenen Aufführungen:

Es wurde als bedenklich empfunden, dass ein Stück wie *Toller* so verschiedene Versionen haben kann. Ich finde das ganz legitim. Ich finde es im Fall *Toller* sogar wichtig, dass es sehr verschiedenen Versionen hat, [...] weil ja auch die Zeitumstände verschieden sind²⁵.

Der Umgang mit historischem Material in seinem dialektischen Verhältnis zur Gegenwart nimmt also verschiedene Formen an, eine Offenheit des Dramas, die in den sechziger Jahren die schon erwähnte Debatte um die Gattung *Dokumentarstück* hervorruft.

²⁵Tankred Dorst, „Deshalb schreibt man auch so ungern, ich jedenfalls: Gespräch zwischen Tankred Dorst und Rudolf Vogel“. In: Laube, S. 206-221, Zitat: S. 211.

3. Die Gattung *Dokumentarstück*: eine umstrittene Frage

3.1 Gattungsbestimmung

Oder es wurde einfach gesagt, *Rotmord* oder auch *Toller* sei ein Dokumentarstück. Dagegen habe ich mich immer gewehrt. Einmal, weil ich finde, dass der Begriff *Dokumentarstück* ein Widerspruch in sich ist. Denn alles, was man auf der Bühne oder im Fernsehen macht, oder irgendwie mit Schauspielern herstellt, das kann nicht dokumentarisch sein.²⁶

Tankred Dorst

So lehnt Dorst den Begriff *Dokumentarstück* entschieden ab, denn die ausgesuchten Fakten verfallen der Subjektivität, wenn sie einer ästhetischen Form einverleibt werden. Trotz dieser klaren Ablehnung seitens des Dramatikers wurde *Toller* oft als Dokumentarstück betrachtet. In dieser Hinsicht unterscheidet sich Dorst von seinen Zeitgenossen wie Rolf Hochhuth, Peter Weiss und Friedrich Dürrenmatt, eine Differenzierung, die ihn interessant macht. Dorsts besondere Auffassung des Theaters lässt sich im Vergleich mit Peter Weiss am deutlichsten erläutern, denn dieser versucht die Gattung im Aufsatz *Notizen zum dokumentarischen Theater* zu bestimmen. Bevor die Standpunkte der zwei Dramaturgen verglichen werden, wird zuerst eine Gattungsbestimmung versucht.

Die Bezugnahme auf geschichtliche Kontexte als Grundlagen für Theaterstücke gehört zur Tradition der Literaturgeschichte. Historische Dramen wie Schillers *Don Carlos*, Tiecks *Genoveva* oder Büchners *Dantons Tod* sind berühmte Beispiele. Obwohl solche Rückgriffe auf einen historischen Stoff im 20. Jahrhundert seltener werden, lässt sich doch bemerken, dass die zwanziger²⁷ und sechziger Jahre Blütezeiten darstellen, in denen der Umgang mit historischem Material Höhepunkte erreichte. Solche Momente können soziologisch und politisch erklärt werden: sie erweisen sich

²⁶Dorst, Zadek, S. 163.

²⁷Vgl. Brian Barton: *Das Dokumentartheater*. Stuttgart: Metzler 1987, S. 29-47.

als Symptome für gesellschaftliche Krisen. In diesen Zeitwenden fühlen mehrere Intellektuelle und Künstler einen Drang danach, sich tiefer mit diesen kritischen Zeitumständen auseinanderzusetzen. Je mehr die eigene Zeit von schmerzlichen Erfahrungen belastet ist, desto mehr öffnen sich die Grenzen zwischen Kunst und Wirklichkeit. In einem solchen Kontext haben Autoren den Reflex, sich der Realität in konkreten Situationen zu nähern.

Am Anfang der sechziger Jahre geriet das deutsche Theater in eine Krise. Die Frage nach seiner gesellschaftlichen Verantwortung und seinen Wirkungsmöglichkeiten musste eine neue Antwort finden. Der Tatsachensinn ersetzte zum Teil die Fiktion, und es kam sogar die Rede von dem Tod der Literatur auf. Diese Krise der Fiktion entstand durch die allgemeine Politisierung der Gesellschaft, die nach der zuerst verdrängten Erfahrung des Naziregimes und des Krieges nun erfolgte. Die Entwicklung der Studentenrevolte, der Konflikt zwischen Rußland und China, der Kalte Krieg und die Auschwitz- und Eichmann-Prozesse förderten die längst unter der Oberfläche schwelende Frage nach der nahen Vergangenheit. Die Bevölkerung hatte eine Auseinandersetzung mit ihrer jüngsten Geschichte nötig. Die Literatur erhielt dadurch die folgende Aufgabe: die unterdrückten Erlebnisse der deutschen Bevölkerung sollten nun durch künstlerische Produkte wieder erweckt, bearbeitet und reflektiert werden. Das deutsche Theater wurde wie nie zuvor ein Mittel zur Bewahrung des kollektiven Gedächtnisses. Die schmerzhaften Erinnerungen wurden wieder lebendig und konnten verarbeitet werden, was zur Beseitigung der jahrelang ausgeübten Indoktrination beitrug.

Die Dramatiker erkannten die Notwendigkeit, zur Bewältigung dieses neuen Auftrags neue Ausdrucksmittel zu finden. Bis ins 19. Jahrhundert reichte die Erwähnung einer realen Person aus, damit der ganze Kontext sofort gegeben war. In den sechziger Jahren genügte es den Autoren nicht mehr, nach geschichtlichem Material zu greifen, sondern sie montierten auch Originaldokumente in ihre Stücke. So entstand das Dokumentarstück, und „wie andere Formen der Dokumentarliteratur hat das Dokumentarstück seinen Ursprung in der Vorstellung, dass die Fiktion nicht mehr in der Lage

sei, gewisse Aspekte der Wirklichkeit ausreichend darzustellen“²⁸. Die erfundene Geschichte verliert in dieser Zeit an Interesse, da sie von Autoren wie Martin Walser etwa als Negation der Gegenwart empfunden wurde: „Neuerdings kapituliert man die Fabeln ins Absurde und weiß Gott wohin, weil man an der Abbildbarkeit wirklich gewohnter Gegenden verzweifelt“²⁹. Am Anfang des Jahrzehnts bekam man diese sogenannte Flucht in die Fiktion satt. Auch Tankred Dorst, der Autor von mehreren Fabeln, empfand dieses Bedürfnis nach Faktizität und fragte nach dem politischen Engagement der Schriftsteller:

Für mich aber ist es nun wichtiger geworden, meine Handlung gesellschaftlich zu determinieren, gerade dann, wenn sie sich ins Phantastische, ins Überdimensionale oder ins Groteske bewegt. Denn es ist ja auch nicht "der Mensch" auf der Bühne, ihn gibt es nicht, sondern ein *bestimmter* Mensch, und er kann keine vier Schritte machen, keinen Schuh ausziehen und kein Bonbon lutschen, ohne die Frage an den Autor zu stellen: warum so und nicht anders³⁰?

Die gesellschaftliche Verantwortung der Schriftsteller gewann damals an Bedeutung und rief Fragen hervor. Was ist die Funktion der Kunst? Inwiefern sollten sich Künstler und Intellektuelle in die Politik einmischen? Haben ihre Werke einen tatsächlichen Einfluss auf die Lebenssphäre? Ist das Groteske als literarisches Darstellungsmittel in Zeiten der Auseinandersetzung mit der jüngsten Vergangenheit noch geeignet? Man war süchtig nach Faktizität, Wahrscheinlichkeit und Beweisbarkeit. Die Verwendung eines gegebenen historischen Kontextes, frei von Beziehungen zur Aktualität, wurde damals als Flucht gesehen, als Eskapismus, Verneinung der eigenen Zeit im Namen einer Sehnsucht nach einer idealisierten Vergangenheit. Diese Art Flucht wird durch den Rückgriff auf Dokumente vermieden.

Das Stück *Der Stellvertreter* von Rolf Hochhuth, das 1961 von Erwin Piscator uraufgeführt wurde³¹, gilt als eines der ersten Dokumentarstücke. Es handelt vom Schicksal des jüdischen Volkes während des Zweiten

²⁸Ebd., S. 1.

²⁹Martin Walser, „Vom erwarteten Theater“. In: Martin Walser: *Erfahrungen und Leseerfahrungen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1965, S. 59-65, Zitat: S. 60.

³⁰Dorst, „Die Bühne ist der absolute Ort“, S. 17.

³¹Durch Costa Gavras Verfilmung *Amen* hat es 2002 neue Aktualität gewonnen. Im noch immer ziemlich katholisch geprägten Québec rief der Film zum Teil heftige Reaktionen hervor.

Weltkrieges. Vertreter der katholischen Kirche verlassen sich auf die vermeintlichen Mechanismen der Geschichte, nach denen Herrscher – wie zum Beispiel Napoleon – irgendwann einen Punkt erreichen, an dem sie ihre Macht nicht mehr halten können. Wer an der Spitze steht, kann nur herunterfallen. Aufgrund dieser Logik mischen sich die Kirchenmänner nicht ein und lassen dadurch die „Endlösung“ zu. Sie werden durch ihre Untätigkeit mitschuldig. Diese Tatsache wird nicht nur den Dramenfiguren vorgeworfen, sondern findet auch ein Echo beim Publikum, das sich im Stück reflektieren kann. Die Schuldfrage wird zum Modell gesellschaftlichen Verhaltens erhoben, indem Hochhuth daran erinnert, dass alle über eine Entscheidungsfreiheit in bestimmten Situationen verfügen. Durch den Verzicht auf diese Entscheidungsfreiheit wird man verantwortlich für das Geschehene. Hochhuth liefert also eine mit Dokumenten wissenschaftlich belegte Bearbeitung historischer Fakten, die die Grenzen des Besonderen auflöst und sich zum Exemplarischen verallgemeinert. Sein Stück stellt das Dilemma der Schuldfrage in endgültiger Form dar. In dieser Hinsicht ist dieses Drama typisch für die Gattung *Dokumentarstück*, die hier näher bestimmt wird.

Ein Dokumentarstück beruht auf einem historischen Ausschnitt, der vom Autor dem Geschichtsverlauf entnommen wird. Die Auswahl eines bestimmten Ereignisses nimmt die Spannung auf den Ausgang des Dramas vorweg und ermöglicht eine Betonung von manchmal vergessenen spezifischen Einzelheiten, die der Dramatiker in ein neues Licht setzen will. Die künstlerische Entscheidung, wann das Stück beginnt und endet, gründet sich meistens auf die Beziehung des geschichtlichen Vorgangs zur Gegenwart des Autors. Das historische Drama gibt ihm Anlass dazu, durch Parallelen Aussagen über die eigene Zeit zu machen. Büchners *Dantons Tod* ist bezeichnend dafür. Dieses Drama liefert ein pessimistisches Bild der Französischen Revolution, das leicht in Verbindung zu Büchners Erfahrung der Restaurationszeit gebracht werden kann. Die Geschichte bildet einen

ewigen mechanischen Kreislauf: Revolution folgt auf Unterdrückung und umgekehrt.³²

Das dokumentarische Theater gründet sich also auf die Fähigkeit des Zuschauers, die aktuellen Umstände angesichts der Vergangenheit neu zu beurteilen. Umgekehrt: die Geschichte wird auch am Beispiel neuer Vorgänge immer neu interpretiert. Das historische Bewußtsein entwickelt sich durch eine endlose, immer wieder neu unternommene Deutung der Vergangenheit und der Gegenwart, die dialektisch verfährt. Die Geschichte bildet kein fertiges und permanent bestimmtes Ganzes. Der Mensch erklärt sich die Gegenwart aufgrund seiner eigenen kulturellen Perspektive. Diese Wahrnehmung der Vergangenheit nimmt zum Teil schriftliche – bzw. künstlerische – Formen an. Solche Schriften nehmen also an dem Prozess der geschichtlichen Beurteilung teil. Gadamer nennt diesen Prozess die *Wirkungsgeschichte*³³. Diese ewige Entwicklung wird durch die sogenannte Verschmelzung der Horizonte ermöglicht:

In Wahrheit ist der Horizont der Gegenwart in steter Bildung begriffen, sofern wir alle unsere Vorurteile ständig erproben müssen. Zu solcher Erprobung gehört nicht zuletzt die Begegnung mit der Vergangenheit und das Verstehen der Überlieferung, aus der wir kommen. Der Horizont der Gegenwart bildet sich also gar nicht ohne die Vergangenheit. Es gibt so wenig einen Gegenwartshorizont für sich, wie es historische Horizonte gibt, die man zu gewinnen hätte. *Vielmehr ist Verstehen immer der Vorgang der Verschmelzung solcher vermeintlich für sich seiender Horizonte*³⁴.

Unser Verständnis der Aktualität geht also aus unserer immer neu unternommenen Bewertung der Vergangenheit hervor, die mit Hilfe unserer „Vorurteile“ – der traditionellen Art des Verstehens – erfolgt. Auch diese ererbten Vorurteile verändern sich durch diesen geschichtlichen Prozess. Die Gegenwart kann nur durch die Frage nach vergangenen Geschehnissen verstanden werden. Die Vergangenheit geht durch diese Verständigung in die Gegenwart ein. Der Mensch ist der verstehende Mensch, der sich durch die

³²„Danton: Eigentlich muss ich über die ganze Geschichte lachen. Es ist ein Gefühl des Bleibens in mir, was mir sagt: es wird morgen sein wie heute, und übermorgen und weiter hinaus ist alles wie eben.“ Georg Büchner: *Dantons Tod*. Stuttgart: Reclam 1964, S. 39.

³³Hans-Georg Gadamer: *Gesammelte Werke. Band 1: Hermeneutik: Wahrheit und Methode: Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*. 5. Aufl. Tübingen: Mohr 1986, S. 305-311.

³⁴Gadamer, S. 311.

Interpretation seiner (Um-)Welt definiert, welche er nur angesichts der Vergangenheit begreifen kann. Diese Geschichtsauffassung lässt sich auf das Dokumentarstück anwenden. Diese literarische Gattung dient also einer besseren Verständigung des menschlichen Schicksals. „Es ist die deutsche Geschichte, die im Drama lebendig und aus heutiger Sicht beurteilt wird, es ist also auch nicht Schilderung der Vergangenheit, sondern Schilderung der Gegenwart, in der die Vergangenheit wieder lebendig wird.“³⁵

Das dokumentarische Theater erhält also sein Wirkungspotential durch diese Doppelbewegung zwischen Vergangenheit und Gegenwart; eine Bewegung, die sich auf Analogien gründet. Die Vergangenheit wird im Rahmen ihres Bezugs auf aktuelle Ereignisse interessant. Sie gilt als „Vor-Bild“ der heutigen Wirklichkeit und kann sogar auch die Form einer Prognose der Zukunft übernehmen. Der Dramatiker kann am Beispiel vergangener Zeiten im Stande sein, die Vorgänge seiner Zeit vorauszuahnen und ebenso die der Zukunft. Bei Peter Härtling heißt es: „wer vorschreibt, hat zurückgedacht“³⁶. Eine Brücke zwischen Vergangenheit und Zukunft kann über die eigenen Zeiten durch die Beschäftigung mit der Historie erstellt werden. Der Einblick in die Zukunft ist jedoch nicht in jedem Dokumentarstück enthalten.

Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft werden also im Dokumentarstück netzartig vermengt. Ein kontinuierliches Hin und Her findet zwischen ihnen statt. Diese Bewegung wird durch ihre Gemeinsamkeit ermöglicht, und „jedermann weiß, dass auch zeitgebunden ist, was sich „überzeitlich“ gibt, dass Zeitlosigkeit auch Geschichtslosigkeit bedeutet und Allgemeinheit mangelnde Konkretion“³⁷. Obwohl das Dokumentarstück sich im konkreten Zeitrahmen bewegt, verliert es auch an Zeitverbindung durch seine Erhebung zum Allgemeinen, zum Muster. Zeitlosigkeit und Zeitlichkeit

³⁵Dieter Stér, „Gespräche mit Peter Weiss, Frühjahr 1964“. In: Rainer Gerlach und Matthias Richter (hrsg v.): *Peter Weiss im Gespräch*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1986, S. 44-49, Zitat: S. 47.

³⁶Peter Härtling, „Literatur als Revolution und Tradition“. In: Klaus Siblewski (hrsg v.): *Peter Härtling: „Wer vorschreibt, hat zurückgedacht“*. Frankfurt a.M.: Luchterhand 1990, S. 7-9, Zitat: S. 7.

³⁷Werner Keller, „Drama und Geschichte“. In: Werner Keller (hrsg v.): *Beiträge zur Poetik des Dramas*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1976, S. 298-339, Zitat: S. 327.

werden im dokumentarischen Drama nebeneinander gesetzt. Das Zeitlose zielt auch auf das Universale ab. Gerade das ist es, was der Autor in der Geschichte sucht: er forscht nach dem Allgemeinen in der Vergangenheit, wodurch Details verloren gehen, und somit eine Grenze dieser Gattung gezogen wird. Historische Situationen werden vereinfacht, indem der Autor sich freien Raum behält. Im Stück mischen sich erfundene und gefundene Stoffe. Diese Arbeitsweise des Dramatikers setzt sich der historischen Forschung entgegen. Der Schriftsteller verfügt über eine größere Entscheidungs- und Darstellungsfreiheit. Dieser Unterschied zwischen dem Historiker und dem Autor von Geschichtsdramen findet sich schon bei Aristoteles.

Der Unterschied zwischen beiden beruht vielmehr darauf, dass der Geschichtsschreiber erzählt, was geschehen ist: der Dichter aber, was geschehen sollte. Die Dichtung ist deshalb philosophischer und lehrreicher, als die Historie, weil sie auf das Allgemeine, die Historie aber nur auf das Besondere, geht. Das Allgemeine aber ist, was einer, vermöge eines gewissen Charakters, nach der Wahrscheinlichkeit redet, oder thut.³⁸

Nach dieser Definition steht die Dichtung höher als die historische Forschung. Diese letztere berichtet Fakten, während die erste vergangene Vorgänge erläutert und verlorene mögliche Ausgänge historischer Situationen darstellt. Die Dichtung ist eine Kunst der Möglichkeiten. Versäumte Chancen oder historische Wendepunkte, die als Fehlentscheidungen betrachtet werden, können durch Kunst beleuchtet werden, was sich dem historischen Bericht entfernt. In dieser Hinsicht kann leicht behauptet werden, dass die historische Forschung eine sichere Garantie für Fakten- und Wahrheitstreue bildet. Jedoch stellen sich Fragen nach der Objektivität historischer Forschungen, denn die Ergebnisse werden durch die Sprache vermittelt. Inwieweit entfernt sich der Dramaturg – wie der Historiker – vom historischen Geschehen durch die Beschreibung dieses Geschehens? Bedeutet Geschichtsschreibung etwa nicht *Umschreibung*? Oder *Erdichtung*? Kann überhaupt die politische Gesinnung des Historikers hinter seiner *objektiven* Analyse verschwinden?

³⁸Aristoteles: *Dichtkunst*. Ins Deutsche übersetzt, mit Anmerkungen, und besonderen Abhandlungen, versehen von Michael Conrad Curtius. Hildesheim: G. Olms 1973, S. 19.

„Also ist die Geschichtsschreibung“, so Härtling, „die umfassendste aller Erfindungen, die verbindliche Lüge?“³⁹

Die Geschichte erhielt ihren wissenschaftlichen Status im 19. Jahrhundert durch die Entwicklung der Universitäten. Im 20. Jahrhundert, im Zeitalter der Technik und der Massenmedien, verwendet dieses „Theater der Berichterstattung“⁴⁰ alle möglichen originale Quellen. Zeitungsauszüge, Werbezeilen, Fotos, Briefwechsel, Tagebücher von Augenzeugen, Behauptungen der Tagesschau, Plakate, Archivmaterial erweisen sich als brauchbares Material, das in die Fiktion eingebracht wird. All diese Dokumente werden wissenschaftlich untersucht. Autoren wie Tankred Dorst und Peter Weiss begleiten ihre Stücke mit Materialbänden über die Ereignisse. In dieser Hinsicht nähert sich die schriftstellerische Arbeit der historischen Forschung: Fakten werden gleich objektiv und quasi als Beweismaterial dokumentiert.

Der Historiker sieht sich verpflichtet, sich so an die Tatsachen zu halten, indem er die Aufgabe hat, ein Ereignis *in toto* zu erklären. Im Gegensatz dazu darf der Dramatiker bei der Stoffbehandlung nur einen Teilaspekt eines Geschehens aufgreifen. Das Dokumentarstück stellt eine Auswahl von Fakten dar, die aus der chaotischen Menge von Informationen ausgesucht werden. Obwohl das Dokumentarstück Zitate aus originalen Quellen benutzt, wird der neue Blick auf die Gegenwart, so Weiss, durch eine besondere Form vermittelt. „Das dokumentarische Theater enthält sich jeder Erfindung, es übernimmt authentisches Material und gibt dies, im Inhalt unverändert, in der Form bearbeitet, von der Bühne aus wieder.“⁴¹ Der wesentliche Unterschied zwischen dem Historiker und dem Dramatiker besteht gerade in dieser Formgebung. Der Objektivitätsanspruch wird tatsächlich von der Form unterstützt. Das Extrem wäre eine Aufzählung von Fakten und passenden Dateien. Das Dokumentarstück ist das Gegenteil

³⁹Peter Härtling, „Die Erinnerung des einzelnen und die Geschichte aller“. In: Siblewski, S 148-156, Zitat: S. 154.

⁴⁰Peter Weiss, „Notizen zum dokumentarischen Theater“. In: Gunilla Palmstierna-Weiss (in Zusammenarbeit mit): *Peter Weiss: Werke in sechs Bänden: Fünfter Band: Dramen 2: Die Ermittlung, Lusitanischer Popanz, Vietnam Diskurs*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991, S. 464-472, Zitat: 464.

⁴¹Ebd., S. 465.

davon. Die Aussagen werden durch die Form gemacht. Die viel freiere Form des dokumentarischen Theaters wird durch die Entwicklung der Massenmedien, und besonders des Films, beeinflusst. Theaterstücke werden nach der filmischen Schnitttechnik aufgebaut: schnelle Brüche, Simultanität, abrupte Zeit- und Raumwechsel sind etablierte Mitteln des Theaters im 20. Jahrhundert. Diese revuehafte Form ähnelt also der Filmmontage und zieht Vorteile daraus, wie Dorst betont:

Eine offene, revueartige Form. Sie hatte den Vorteil, dass ich Szenen, Reden, Lieder, Aktionen unverbunden und vor allem gleichwertig, nebeneinander setzen konnte. Auch simultan spielen. Ich musste nicht, wie in einer geschlossenen Fabel, chronologisch sein, ich konnte auf umständliche Motivationen verzichten, ich musste Geschichte nicht dramatisieren⁴².

Der Autor von dokumentarischen Stücken gewinnt durch diese sogenannte offene Form eine neue Freiheit und kann mehrere unveränderte originale Informationen durch ihre bewusste Montage kommentieren.

Trotz allen wissenschaftlichen und dokumentarischen Bestrebungen bleibt das Dokumentarstück durch diese Formgebung ein Kunstprodukt, das Fragen nach Wahrheitsgehalt und Faktentreue nicht erledigt. Das Dokumentarstück wählt Tatsachen aus, die in eine ästhetische Form eingebaut werden: es bleibt Bearbeitung historischer Vorgänge oder, negativ gesagt, Manipulation. Der Autor setzt Daten zusammen und lässt sie durch eine Struktur etwas über die Gegenwart sagen. Im Vergleich zum Historiker gewinnt diese schriftstellerische Forschung an Subjektivität. In den sechziger Jahren entsprach nach Peter Weiss dieses Merkmal den deutschen Verhältnissen: „wenn man wie ich, deutsch schreibt, kann man nicht neutral sein. Das ist ein allzu bequemer Ausweg. Ich riskiere lieber mißverstanden zu werden, als den bequemen Weg zu gehen“⁴³. Die Neutralität ist für Weiss zu dieser Zeit in Deutschland nicht mehr möglich. Gerade hier unterscheiden sich Dorst und Weiss voneinander.

⁴²Dorst, „Arbeit an einem Stück“, S. 28.

⁴³Thomas von Vegesack, „Die Unmöglichkeit der Neutralität. Interview mit Peter Weiss“. In: Gerlach und Richter (hrsg v.), S. 77-81, Zitat: S. 78.

3.2 Dorsts Ablehnung des Begriffs *Dokumentarstück*

Trotz mehrerer Meinungsverschiedenheiten zwischen den beiden Autoren erklärt sich Dorst mit dem Bezug auf die Gegenwart im Drama einverstanden. Die Wahl eines geschichtlichen Stoffes ist kein Versuch, sich der Gegenwart zu entziehen, sondern eine Art und Weise die Aktualität wiederzugeben. „Die Bühne des dokumentarischen Theaters zeigt“, so Weiss, „nicht mehr augenblickliche Wirklichkeit, sondern das Abbild von einem Stück Wirklichkeit, herausgerissen aus der lebendigen Kontinuität“⁴⁴. Das Dokumentarstück stellt also einen Abschnitt der Geschichte dar, der als Beispiel für die Aktualität aufgrund seiner allgemeinen Gültigkeit dienen kann. So entsteht eine Spannung zwischen Vergangenheit und Gegenwart, die eine Reflexion über komplexe aktuelle Vorgänge ermöglichen kann. *Toller* stellt das Dilemma des Dichters in der revolutionären Politik dar, ein Pendant zu Dorsts Infragestellung der eigenen schriftstellerischen Arbeit während der Politisierung der Literatur in den sechziger Jahren.

Bei Weiss erfüllt das Dokumentarstück nicht nur diese Funktion, sondern es soll sich auch gegen die Medien wehren. Diese berichten die gegenwärtigen Ereignisse nur teilweise. Nach Weiss werden die Auskünfte nur nach einem einseitigen Gesichtspunkt vermittelt und so entsteht ein falsches Bild. Das Dokumentarstück soll es korrigieren:

Das dokumentarische Theater, das sich gegen jene Gruppen richtet, denen an einer Politik der Verdunkelung und Verblindung gelegen ist, das sich gegen die Tendenz von Massenmedien richtet, die Bevölkerung in einem Vakuum von Betäubung und Verdummung niederzuhalten, befindet sich in der gleichen Situation wie jeder Bürger des Staates, der seine eigenen Erkundigungen einziehen will, dem dabei die Hände gebunden sind, und der schließlich zum einzigen Mittel greift, das ihm noch bleibt: zum Mittel des öffentlichen Protests⁴⁵.

Der Dramaturg greift also kleine, verdrängte oder halb-vergessene Tatsachen auf, die von der herrschenden Klasse in der Öffentlichkeit nicht verbreitet werden. Dann bildet er eine Montage aus verschiedenen Originaldokumenten. In dieser Hinsicht erweist sich die Konzeption eines dokumentarischen Dramas als eine politische Tat gegen die Massenmedien.

⁴⁴Weiss, S. 466-67.

⁴⁵Ebd., S. 466.

Obwohl das Dokumentarstück sich gegen die sogenannte einseitige Perspektive der Medien wehrt, zwingt es dem Zuschauer auf, einen ebenso parteiischen Blick auf die Aktualität zu akzeptieren. Nach der Aufführung soll der Zuschauer, schreibt Weiss, zu einem eindeutigen Schluss kommen: „Wie die spontane Versammlung im Freien, mit Plakaten, Spruchbändern und Sprechchören, so stellt das dokumentarische Theater eine Reaktion dar auf gegenwärtige Zustände, mit der Forderung, diese zu klären“⁴⁶. Nach Weiss kann die Kunst eine klare Antwort auf die soziopolitischen Probleme geben. Das historische Genre erfüllt diese Funktion: „durch die Konfrontierung gegensätzlicher Details macht es aufmerksam auf einen bestehenden Konflikt, den es dann, anhand seiner gesammelten Unterlagen, zu einem Lösungsvorschlag, einem Appell oder einer grundsätzlichen Frage bringt“⁴⁷. Eine solche Bearbeitung ausgewählter Fakten kann nicht neutral sein. Insofern versucht Weiss, der vermeintlichen Subjektivität der Medien mit ihren eigenen Mitteln zu entgehen, eine Absicht, die eine Diskussion über verschiedene Gesichtspunkte verweigert.

Dorst stellt auch eine solche Vielfalt von Tendenzen und gegensätzlichen Dokumenten dar, aber im Gegensatz zu Weiss bietet er keine eindeutige Stellungnahme. Die parteilose Inszenierung einer Fülle von Haltungen, den ganzen geschichtlichen Komplex darstellend, ist ihm wichtig:

Die für mich interessante Beziehung zu heute liegt nicht in den Fakten, sondern in den Haltungen zur Revolution. In der Haltung der Revolutionäre selbst, aber auch in der Haltung der Bürger, der Arbeiter, der Reaktionäre. [...] Manche Szenen sind nur auf einen einzigen solchen Teilaspekt hin geschrieben, eine Unterhaltung von Lehrern zum Beispiel, oder: wie sich ein alter Hausmeister an eine Lastwagengeschichte aus der Zeit erinnert. Für den war Räterepublik eben diese Lastwagengeschichte⁴⁸.

Der Zuschauer von 1968 kann sich in die verschiedenen „Haltungen zur Revolution“ von 1919 versetzen und sich dann mit einer Position identifizieren, die er auf seine Zeit anwenden kann. Zu diesem Zweck reduziert Dorst das Drama nicht nur auf die Perspektive der revolutionären Dichter; er stellt mehrere Figuren verschiedener politischen Gesinnung dar,

⁴⁶Ebd., S. 466.

⁴⁷Ebd., S. 468.

⁴⁸Zitiert nach Taëni, S. 53.

die er teilweise erfindet. In diesem Sinne bewahrt sich Dorst die Freiheit, fiktive innere Gespräche zu inszenieren, die einen klaren Zugang zur Psychologie der Figuren geben können. In *Toller* ist Gradls Monolog bezeichnend dafür.

Prinzipiell ist Weiss gegen eine solche literarische Konstruktion im persönlichen Bereich, denn „das dokumentarische Theater enthält sich jeder Erfindung“⁴⁹:

Schilderung innerer Realität als Antwort auf äußere Vorgänge. Doch sollen solche heftigen Verschiebungen nicht Verwirrung herbeiführen, sondern aufmerksam machen auf die Vielsichtigkeit des Ereignisses, die verwendeten Mittel nie Selbstzweck, sondern belegbare Erfahrung sein⁵⁰.

Weiss tritt für die Darstellung des Innenlebens einer Figur ein, ein Mittel, das den Effekt der Außenwelt auf den Menschen deutlich zeigen kann. Eine solche Darstellung sollte sich jedoch auf Auszüge aus Tagebüchern oder Briefwechseln reduzieren, damit die historische Wahrheit garantiert wird.

Dorst und Weiss halten also eine verschiedene Balance zwischen erfundenem und gefundenem Stoff. Nach Dorst sollen die ins Drama montierten Originaldokumente ein komplettes Bild der Vergangenheit liefern, ohne eine belegende Funktion zu erfüllen. Originaldokumente müssen nicht unbedingt etwas beweisen wollen:

Auch Zitate und Dokumente waren in einer solchen „Revue“ zu bringen, nicht in Handlung verpackt, nicht dramatisiert, und nicht, wie im Dokumentarstück, als Belege für historische Wahrheit, sondern, wie alle diese Szenen und Dialoge, als Partikel der Wirklichkeit⁵¹.

Zitate aus originalen Quellen oder Archivmaterial sind Teilaspekte der zu rekonstruierenden Wirklichkeit; sie stellen politische Gesinnungen in ihrer Vielfalt dar; sie tragen alle ihre eigene Wahrheit in sich und brauchen deshalb nicht bewiesen zu werden. Dokumente werden nicht benutzt, damit das Ganze an Wahrscheinlichkeit gewinnt. Es sind unabhängige Elemente einer verlorenen Welt, die durch das Drama wieder lebendig wird. Jedes Zitat ist wahr für die Person, die es ausspricht, und seine Auseinandersetzung mit einer Gegenposition bedeutet nicht unbedingt seine Abqualifizierung im Drama. Denn Dorst tritt nicht für eine eindeutige Position ein; er überlässt

⁴⁹Weiss, S. 465.

⁵⁰Ebd., S. 471.

⁵¹Dorst, „Arbeit an einem Stück“, S. 28-29.

dem Publikum eine Chance, sich angesichts dieser Vielfalt von Haltungen und Gesinnungen zu entscheiden. Die Revueform trägt auch dazu bei. Inszenierte Fakten werden durch die folgenden Szenen in ein neues Licht gesetzt und neu beurteilt. Diese wiederum erleiden dann das selbe Schicksal. Das Dokumentarstück zwingt also den Zuschauer, sich ständig im Lauf des Stückes neu zu orientieren. Widersprüchliche Fakten, Gesinnungen und Behauptungen werden nebeneinandergesetzt, damit der Zuschauer verunsichert wird und sich eine eigene Meinung über das Dargestellte macht.

Diese offene Haltung hängt mit Dorsts Auffassung des Theaters zusammen und ebenso mit seiner Art und Weise, sich in die Position des Zuschauers zu versetzen. Dorst erklärt, er „mag die Haltung des Besserwissers nicht“⁵²:

Ich schreibe nicht für und nicht gegen eine bestimmte Gesellschaft, also brauche ich nicht so zu tun, als gäbe es sie. Ich denke mir, mein Publikum bringt ebensowenig Voraussetzungen mit ins Theater, wie ich, es ist unsicher, skeptisch, vielleicht sogar ein bißchen misstrauisch. Es stellt Fragen, aber es erwartet vom Autor keine Antworten, denn wie, wenn er sich nicht einem der großen materialischen oder metaphysischen Weltentwürfe zuordnet, kann er sie geben⁵³?

Hier drückt Dorst seinen Zweifel an den Wirkungsmöglichkeiten des Theaters aus, fertige Thesen vorzuschlagen oder zu verteidigen. Es ist viel mehr ein reflexives Mittel, das die Zuschauer mit gegenwärtigen Problemen konfrontieren soll.

Dorst distanziert sich also vom Genre *Dokumentarstück* wegen seines parteiischen Aspektes. Das Stück *Toller* hätte jedoch Anlass zu einer klaren Parteinahme gegeben, was er vermeidet. Im Drama stellt er das politisch-revolutionäre Experiment deutsche Intellektueller dem Pragmatismus der Realpolitiker entgegen, und alle gesellschaftliche Schichten – vom Bourgeois bis zum Arbeiter – kommen vor. Die Auseinandersetzung zwischen dem Dichter Toller und Leviné, dem Politiker sowjetrussischer Gesinnung, wurde oft mit dem Ziel untersucht, die Dorstsche politische Parteinahme zu bestimmen. Das Ergebnis solcher Annäherung an das Stück hängt mit der politischen Gesinnung des Kritikers zusammen. Kritiker kommunistischer

⁵²Dorst, Laube, Palitzsch, S. 64.

⁵³Dorst, „Die Bühne ist der absolute Ort“, S. 14.

Prägung behaupten, dass der Utopist Toller zugunsten des Dogmatikers Levinés dargestellt wird. Seinerseits lehnt Dorst diese Unterscheidung ab. Das heißt jedoch nicht, dass es dem Autor nicht klar ist, welche Position er vertritt:

Ich finde, das muss man nicht unbedingt sagen, dass man die politische Haltung dieser Figur verabscheut. Das ist ja eigentlich die Voraussetzung für so ein Stück. Ich wollte einen Charakter zeigen, eine komplizierte Person, die mich irritiert hat, und diese Irritation wollte ich an das Publikum weitergeben⁵⁴.

Nach der Aufführung ist der Zuschauer also noch frei, sich für Toller oder Leviné zu entscheiden, eine Freiheit, die bei Weiss prinzipiell nicht möglich ist.

Weiss ist darüber eindeutig: das Dokumentarstück, „das in erster Hand politisches Forum sein will“⁵⁵, muss Partei ergreifen und den Unterdrückten seine Solidarität erklären. Das dokumentarische Theater soll Lösungen der sozio-politischen Probleme vorschlagen und eine Diskussion in der Öffentlichkeit hervorrufen. Zu diesem Zweck wurde eine Aufführung von *Toller* in Amsterdam durch Stinkbomben unterbrochen. Die Studenten forderten, dass die Schauspieler Szenen unterbrechen würden, damit Gespräche innerhalb des Stückes erfolgen könnten. Dieser Vorschlag wurde abgelehnt. Insofern zeigt sich die Verwirklichung der Weisschen theatralischen Theorie problematisch. Die Kunst verfügt nur über ein schwaches Einwirken auf die sozio-politischen Umstände. Obwohl Dorst diese Ambivalenz anerkennt, greift er einen geschichtlichen Stoff auf.

⁵⁴Dorst, Laube, Palitzsch, S. 65.

⁵⁵Weiss, S. 467.

4. Das Drama *Toller* oder die Münchner Räterepublik als grotesker Zirkus

4.1. Die anarchistische Räterepublik

„Die Entscheidung ist gefallen. Bayern ist Räterepublik“ (10). So lautet die am 7. April an alle Litfaßsäulen geklebte Proklamation der sogenannten *Schein*-Räterepublik, die bereits in der Nacht vom 13. bis 14. April niedergeschlagen und von einer kommunistischen Räteregierung ersetzt wird. Am 1. Mai erleidet diese zweite Regierung dasselbe Schicksal, als München von republikanischen Truppen gestürmt wird.⁵⁶ Die Ursachen dieses relativ schnellen Niedergangs der Räterepublik sind zunächst nicht nur in der geopolitischen Lage Bayerns zu suchen, sondern zum Teil auch in der Beschleunigung des Verlaufs der revolutionären Ereignisse, die durch die Ermordung Eisners und das darauf folgende machtpolitische Vakuum erfolgt. Politische Gesinnungen polarisieren sich, und die allgemeine Willenserklärung zur Ausrufung lässt sich stärker und deutlicher hören. Auf diesem schwankenden Boden wird die Räterepublik Bayern ausgerufen, eine Regierung, die sich nie von den Konflikten zwischen Räteanhängern befreien kann.

Diese Parteistreitigkeiten spielen eine wichtige Rolle in der Revolution, und das Drama *Toller* fängt gerade mit diesem Motiv an. Zu Beginn der Sitzung im Wittelsbacher Palais erwähnt man die Abwesenheit der KPD, die Unsicherheit unter den Rätemitgliedern hervorruft und die geplante Ausrufung der Räterepublik in Frage stellt. Verschiedene Tendenzen zeigen sich deutlich: Reichert und die Gewerkschaftler treten für eine Verschiebung der Ausrufung; die Dichter Landauer und Mühsam sprechen sich für die sofortige Proklamation aus; Gandorfer betont sein Misstrauen gegen Leviné. Diese verschiedenen Haltungen zu der Rolle, die die KPD in der Räterepublik spielen sollte, bleiben bestehen. Trotz dieser Meinungsverschiedenheiten

⁵⁶Siehe die *Chronik der Ereignisse* im Anhang 9.1, S. iii.

schlägt Landauer vor, „die Anwesenden zur konstituierenden Versammlung zu erklären“ (9).

Dr. Lipp und Reichert nehmen diesen Antrag indirekt an, indem sie ihn nicht ausdrücklich ablehnen. Diese Ausdrucksweise legt ihre Zweifel an dem ganzen Unternehmen offenbar. Dr. Lipp erklärt seinen Willen zur Ausrufung, indem er die letzte politische Ordnung ablehnt: „Keiner der Anwesenden ist, soviel man weiß, noch ein Anhänger des parlamentarischen Systems und der formalen Demokratie“ (10). Reichert schließt sich seiner Meinung an: „Die Arbeiter schon lange nicht“ (10). Die einzige Bedingung für die Mitarbeit der Rätemitglieder gründet sich auf die Ablehnung des bisherigen Parlamentarismus; die partikularen Interessen jeder politischen Gruppe kommen nicht in Frage. Die Gründung der Räterepublik geht also aus der allgemeinen Unzufriedenheit der Anwesenden mit den Macht- und Lebensverhältnissen hervor, die die Oberhand gewinnt. Hier findet keine Besprechung des politischen Programms statt; nur die Ausrufung ist den Anwesenden wichtig.

So wird der Antrag Landauers angenommen, über den der Vorsitzende nicht einmal abstimmen lässt. Dieser Mangel an Förmlichkeit betont den offiziösen Charakter dieser Räterepublik. Amtliche Verfahrensfragen werden völlig ignoriert. Der informelle Aspekt dieser Sitzung, die sich in einer Kneipe abspielen könnte, zeigt sich noch deutlicher im Entwurf. In der ersten Version findet die Vorlesung des Proklamationstextes vor der Öffnung der Sitzung statt. In der endgültigen Fassung entscheidet sich Dorst für eine spätere Proklamation der Räterepublik. Die Ausrufung erfolgt auf die Diskussion über die Abwesenheit der KPD, und so zeigt Dorst, wie die Räterepublik sich auf unüberwindbare Gegensätze gründet.

Der wackelnde Stuhl, auf dem Mühsam den Proklamationstext vorliest, stellt diese Instabilität der Räterepublik dar. Insofern ahmt Mühsam das französische Beispiel des Literaten Camille Desmoulins nach, der ebenso einen Stuhl bestieg, als die Entlassung Neckers am 12. Juli 1789 bekannt wurde. In dieser Position rief Desmoulins, Schwert und Pistole in der Hand, zu den Waffen, eine Geste die zum Aufstand bedeutend beitrug. „Aber das was hier passiert“, so Dorst, „ist kleiner, sieht mehr nach Abenteuer aus als

nach einem historischen Ereignis. Noch eine Art Probe⁵⁷ ist es, die von Theatralik geprägt ist. Die Theatralik, als Übersteigerung der Wirklichkeit oder im Sinne von unnatürlichen sprachlichen oder körperlichen Gesten, verrät die eigene Weltfremdheit und die Realitätsferne der Revolutionsführer. Diese übernehmen eine schauspielerische Haltung, hinter der ihr Unbehagen an der Ausrufung der Räterepublik sich verbirgt. Zu Beginn des Dramas geben sich die Figuren diesem Spiel im Spiel hin und unterbrechen die Vorlesung des Textes durch witzige Kommentare: „Paulukum: ‚Du, Obacht, Mühsam! Der Stuhl wackelt!‘ Mühsam: ‚Ist ja auch ein Wittelsbacher“ (11). Die darauf folgenden Gelächter dienen als Verfremdungseffekt und betonen den Mangel an Ernst des Unternehmens. Dorst stellt also die Ausrufung der Räterepublik als Spiel oder als einen Vorwand dar, sich in Pose zu setzen. Tollers Ankunft weist auch auf diese theatralische Haltung zur Politik hin. Der Dichter, den die Masse ins Wittelsbacher Palais getragen haben soll, lenkt die Aufmerksamkeit auf sich, als er den Saal betritt: er unterbricht die Diskussion und gibt dem Hausmeister Grald den Befehl, seinen Hut aufzuhängen.

So unterbricht Toller die Sitzung, die dann mit der Ämterverteilung fortgesetzt wird. Dieses Verfahren behält den bisherigen offiziösen und lächerlichen Charakter der Szene. Insofern schließt sich Dorst den damaligen Meinungen über das Geschehen an. Nach Ernst Niekisch, ehemaliger Vorsitzende, war die Ämterverteilung „voll grotesker Züge“⁵⁸. Im Drama liegt die Lächerlichkeit der Ämterverteilung einerseits daran, dass das amtliche Verfahren bezeichnenderweise vereinfacht wird, und dass andererseits das Personal groteske Merkmale an sich trägt. Der Vorsitzende kommt nicht mehr zum Wort: die Ämterverteilung wird von Dr. Lipp eröffnet und meistens von Toller geleitet. In der Fernsehversion *Rotmord* erscheint der Mangel an Ernst noch deutlicher. Die Ämter werden im Wagen spontan verteilt, indem die Führer die nach der Proklamation auf der Straße gesammelten Massen mit der Hand grüßen.

⁵⁷Dorst, „Arbeit an einem Stück“, S. 25.

⁵⁸Zitiert nach Tankred Dorst (hrsg v.): *Die Münchner Räterepublik. Zeugnisse und Kommentar*. Mit einem Kommentar von Helmut Neubauer. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1966, S. 65.

Im Drama gibt Dorst die Konflikte zwischen den Räteanhängern durch die Ämterverteilung bekannt. Die Räterepublik ist also nicht nur durch Parteistreitigkeiten mit den Kommunisten gekennzeichnet, sondern auch durch Auseinandersetzungen innerhalb der anarchistischen Räteregierung. Zuerst kommt das Militärwesen vor, das der Kommunist Reichert übernimmt. Obwohl seine Antwort an seiner Übernahme des Amtes zweifeln lässt („Ne Rote Armee aufstellen ohne Kommunisten, is ja wohIn Witz“ (13).), hält Dr. Lipp die Sache ohne allgemeine Abstimmung für abgemacht. So wird Reichert Volksbeauftragte fürs Militär, obwohl er öffentlich bekannt gibt, dass er an die Sache nicht glaubt.

Dann geht Dr. Lipp zum Amt des Auswärtigen über. Mühsam, von Landauer unterstützt, kandidiert für dieses Amt gegen Lipp. In Wirklichkeit sprach sich Landauer gegen die Bewerbung seines Freundes aus. Dorst vermeidet jedoch diese Spannung im Stück, und dadurch konstituieren sich die zwei Dichter zur Front gegen die anderen Machthaber. Obwohl Toller Dramatiker ist, nimmt er an dieser Einheit der Dichter nicht teil und schlägt den unbekanntenen Dr. Lipp anstelle Mühsams vor. Seiner Meinung nach ist Mühsam für die Führung dieses Amtes nicht geeignet. In dieser Hinsicht entspricht die Fiktion den geschichtlichen Fakten. Der historische Toller gibt in seiner Autobiographie *Eine Jugend in Deutschland* rückblickend zu, dass er Lipp gar nicht kannte:

Zum Leiten des Volkskommissariats für auswärtige Angelegenheiten beruft man Dr. Lipp, dessen Fähigkeiten niemand kennt. Er hat kein Gesicht, nur einen Vollbart, trägt keinen Anzug, nur einen Gehrock, diese beiden Requisiten scheinen die Gründe seiner Eignung zu sein. Ein Arbeiter, bei dem ich mich nach Dr. Lipp erkundige, sagte, er kenne den Papst persönlich⁵⁹.

In der Tat war es Toller lieber, einen unbekanntenen Kandidaten als seinen Freund den Dichter Mühsam im Amt zu sehen. Der Vorsitzende Niekisch betont auch seine Skepsis dem Literaten und seinem Einsteigen in die Politik gegenüber. Nach ihm war Mühsam „ein sprudelnder, witziger Geist, ein guter Mensch, aber so ausgesprochen literarischer Bohemien, dass sich niemand ihn in einer würdigen Amtsposition vorstellen konnte“⁶⁰. Deshalb erhält Dr.

⁵⁹Ernst Toller: *Eine Jugend in Deutschland*. Reinbeck: Rowohlt Taschenbuch 1963, S. 109.

⁶⁰Dorst, *Die Münchner Räterepublik. Zeugnisse und Kommentar*, S. 65.

Lipp den Posten in der Realität und im Drama, denn geeignete, bekannte Kandidaten gibt es nicht. Auch im Drama endet die Verteilung dieses Amtes mit einer in der Luft bleibenden Kritik Reicherts: „Der Kerl ist mir zu geschneigelt“ (14). Zu Beginn weist Dorst also auf das Spannungsfeld von Literatur und Politik hin, ein Thema, das immer mehr Gewicht im Lauf des Dramas bekommt.

Das letzte Amt, die Volksaufklärung, wird dann Landauer vergeben. Hier deutet Dorst die damaligen antisemitischen Tendenzen an. Gandorfer betont die Unbeliebtheit der Juden in der ländlichen Bevölkerung: „Versteh mich nicht falsch, Landauer, du weißt, ich hab nix gegen die Juden – aber du bist halt einer, das lässt sich nicht verheimlichen. Weißt schon die Leit aufm Land...“ (14-15)⁶¹. Trotz dieser antisemitischen Strömungen erheben sich keine anderen Widersprüche im Saal gegen die Ernennung Landauers. Der Dichter wird von den Rätemitgliedern durch ein Schweigen als Antwort auf die Frage Mühsams angenommen: „Wie findet ihr das?“ (15) Die Ämterverteilung ist also durch die Unentschiedenheit der Rätemitglieder gekennzeichnet. Die Ämter werden ohne allgemeine Abstimmung verteilt; man zählt auf das anwesende Personal und sucht nicht weiter.⁶² Dieses Verfahren zeigt den fragwürdigen Charakter der Räterepublik, einen Aspekt, den die nächste Szene auch betont.

In der zweiten Szene stellt Dorst ein karnevalistisches Zeremoniell dar, das die spielerische Haltung des Volkes zur Politik zeigt. Anonyme Arbeiter zerstören drei groteske Puppen, die den Parlamentarismus (Puppe *Landtag*), das Kapital (Puppe *Bourgeoisie*) und den Militarismus (Puppe *General*) darstellen. Jede Puppe geht durch ihr eigenes Mittel zur Machtausübung unter. Diese Puppen, schreibt Manfred Kux, sind Symbole, die der Masse die Schauspielerei der Räteführer erträglich machen sollten:

⁶¹Hier tut Dorst der historischen Person Gandorfer kein Unrecht. Gandorfer unterstützte einen anderen Kandidaten, „um Juden und Ausländer von den Regierungsposten fern zu halten“. Vgl. Michael Seligmann: *Aufstand der Räte. Die erste bayerische Räterepublik vom 7. April 1919*. Grafenau-Döffingen: Trotzdem Verlag 1989, S. 194.

⁶²Die Ämterverteilung war damals so ziellos, dass Landauer vorschlag gekennzeichnet ug, die Maßnahmen als provisorisch gelten zu lassen. Mühsam berichtet: „Die Wahl der Volksbeauftragten war überaus schwierig und nur die Betonung des provisorischen Charakters aller vorläufigen Maßnahmen ließ die Verlegenheits-Improvisation erträglich erscheinen“. Zitiert nach Ebd., S.194.

Das Spiel im Spiel enthüllt die Scheinhaftigkeit und Oberflächlichkeit einer spontanen politischen Bewegung, die die widrigen realpolitischen Umstände, die sie hemmen (etwa die Zurückhaltung der Kommunisten, die nur lokal gefestigte Basis, das unzureichend differenzierte Programm und die kaum überzeugende Regierungsmannschaft), durch plakative verbale oder optische Zeichen kompensieren zu können glaubt.⁶³

Die Theatralik soll den Zweifel am Unternehmen beseitigen. Die Arbeiter begnügen sich also damit, die Symbole der Machthaber anzugreifen, ohne soziale Verbesserungsvorschläge einzubringen. Sie kritisieren die Räteführer nicht; ihr Wille zur Revolution ist nur von einer Zerstörungswut geprägt. Die Arbeiterklasse ist also durch einen schemenhaften Charakter gekennzeichnet, der ihr politisches Unwissen entlarvt.

Diese Darstellung der Arbeiter nuanziert die erste Szene des Dramas, in der Toller die Willenserklärung der Arbeiter zur Räterepublik stark betont:

Ich bin eben auf der Ludwigstraße angehalten worden, ein alter Arbeiter hat mich erkannt, der Toller! rief eine Arbeiterfrau, dann waren viele Menschen da, ich habe ihnen gesagt, ich bin auf dem Weg zum Wittelsbachpalais, wir rufen die Räterepublik aus – da hat man mich hierher getragen! (12)

Tollers erste Beschreibung der Arbeiter deutet die begeisterten revolutionären Kräfte an, die er hoch einschätzt. Diese Arbeitermasse erweist sich jedoch als politisch unreif in der zweiten Szene, und so schafft Dorst eine Verbindung zwischen den schauspielerischen Weltanschauungen der Räteführer und dem Unwissen der Arbeiter. Das Grotteske ergänzt die Theatralik und stellt die Legitimität des Unternehmens in Frage. Toller schätzt die Lage unrealistisch ein. Dorst denunziert also die utopistischen Dichter, die an eine reale Unterstützung der Arbeiter glauben wollen.

Diese schemenhafte Darstellung der revolutionären Kräfte betrifft nicht nur die Arbeiterschaft, sondern auch die Mehrheit der Nebenfiguren im Drama. In der fünften Szene kommen eine Frau und ein Namenloser vor, zwei Figuren, die Dorst Tollers Drama *Masse-Mensch* entnimmt.⁶⁴ Toller schrieb dieses Drama im Jahr nach der Münchner Räterepublik. Ähnlichkeiten mit seinen Erlebnissen während der Revolution von 1919 sind im Text zu suchen. Der Titel des Dramas betont von Anbeginn den alten

⁶³Manfred Kux: *Moderne Dichterdramen. Dichter, Dichtung und Politik in Theaterstücken von Günter Grass, Tankred Dorst, Peter Weiss und Gaston Salvatore*. Wien: Böhlau 1980, S. 93.

⁶⁴Der Anhang 9.2 listet die Originaldokumente auf, die Dorst ins Drama montiert. Siehe S. vii.

Antagonismus zwischen Individuum und Kollektiv, mit dem die Frau konfrontiert wird. Am Anfang stehen die Arbeiter vor dem Ausbruch einer Revolution, und die Frau schlägt pazifistische Methoden vor, die von der Masse abgelehnt werden. Im Gegensatz dazu gelingt es dem Mann, der Gegenfigur, die Massen für den Krieg zu gewinnen. *Masse-Mensch* stellt die Debatte um die Gewaltanwendung dar, die diese zwei Gegenfiguren führen.

Dieses Stück wurde durch die reale Geschichte der Sonja Lerch angeregt, die im Januarstreik des Jahres 1918 verhaftet wurde. Sie beging Selbstmord aufgrund eines unlösbaren inneren Konflikts: sie war in einen Staatsmann verliebt. Sie hatte ihre bürgerliche Herkunft noch nicht ganz aufgegeben und konnte sich nicht zwischen Liebe, Staat und Antikriegsbewegung entscheiden.

Die fünfte Szene des Dramas *Toller* ist eine Übernahme einer Szene von *Masse-Mensch*, die Dorst ins Drama montiert. In dieser Szene kommt die Frau wegen Hochverrats ins Gefängnis. Der Namenlose kommt zu ihrer Befreiung und tötet den Wächter. Aufgrund ihrer Ethik verweigert sie die Flucht: „Ich hab kein Recht, durch Tod des Wächters Leben zu gewinnen“ (21). Dorst montiert diese Passage jedoch nicht unverändert ins Drama. Er bearbeitet sie und ersetzt die Frau durch Toller, der im Käfig auftritt. So zeigt Dorst, dass Toller von seiner Ethik befangen bleibt. Seine Ethik macht ihn handlungsunfähig. Seinerseits bleibt der Namenlose in einer Logik der Gewalt befangen. Seine Weltanschauung reduziert sich auf zwei Kategorien: „Massenmenschen hier/Staatsmenschen dort“ (21). Er ist auch nicht bereit, sich mit den gesellschaftlichen Verhältnissen auseinanderzusetzen: „Klag andre, klag das Leben an“ (22). Er gibt sich damit zufrieden, auf die Aktionen des Staates zu reagieren, die er als Bedrohung empfindet. Diese Szene endet mit einer Aporie.

Im Drama *Toller* stellt Dorst die Nebenfiguren anhand eines solchen Schematismus dar. Diese Figuren besitzen keine eigene Persönlichkeit und erfüllen nur Repräsentationsfunktionen. Der Rekurs auf meistens namenlose Figuren, deren Identität durch ihren Beruf bestimmt wird, vertieft diesen Eindruck. Während des anarchistischen Festes der siebten Szene versammeln sich solche Figuren in einer „ironischen Juxtaposition von

scheinbar Unvereinbarem⁶⁵. Schriftsteller, Professoren, Arbeiter und junge Leute kommen mit einer älteren Dame in einer bürgerlichen Villa zusammen, wo ein Mädchen in russischer Tracht Kaviar serviert. Die Verachtung für den jungen Arbeiter Franz und die Existenz verschiedener anarchistischer Auffassungen werden deutlich angedeutet. Landauer und sein „Anarchismus aus klassisch-goethischem Geiste“ (26) setzen sich Tschingiskhan entgegen. Das Ganze endet in einer grotesken Prozession⁶⁶, durch die die Anwesenden zum erstenmal zu einer scheinbaren Einheit kommen. Die Haltung des Volkes zur Revolution ist also durch ein widersprüchliches Verhalten gekennzeichnet. Die Frau des Schuldieners ist ein weiteres Beispiel dafür. Zuerst schmeichelt sie Toller durch die Erwähnung seiner Menschlichkeit, und als sie seine Ratlosigkeit bemerkt, zeigt sie sich nicht mehr hilfsbereit: „Ich bet für den Toller, dass er verreckt“ (73).

Die Nebenfiguren zeigen auch eine klare Zurückhaltung zu dem aus der Revolution entstandenen Chaos, das Unsicherheit hervorruft. Obwohl sie die Zeitwende spüren, verhalten sie sich wie sonst. Der Hausmeister Gradl betont die Abschaffung der bisherigen gesellschaftlichen Strukturen: „Eine Ordnung wie früher, in dem Sinn, wie man sagt: eine Ordnung, das gibts ja nicht mehr“ (35). Er weist auch auf die revolutionäre Zäsur hin: „den kenne ich von früher, vom Kriege“ (35). Die Ausrufung der Räterepublik setzt also eine Vorzeit und eine Nachzeit voraus. Trotz dieses historischen Bewusstseins dient Gradl der anarchistischen Räteregierung wie der letzten Regierung Hoffmann. In der ersten Szene entfernt er den Stuhl, auf dem Mühsam die Proklamation vorliest; ohne Zögern nimmt er auch Tollers Mütze auf den Befehl „Aufhängen“ (12). Im Entwurf dieser Szene wiederholt Toller zweimal seinen Befehl und so weist Dorst auf Gradls Zögern hin. In der endgültigen Fassung führt der Hausmeister den Befehl sofort aus. Dorst entscheidet sich also für klare Haltungen zur Revolution: der Hausmeister

⁶⁵Rainer Taëni, „Die Rolle des *Dichters* in der revolutionären Politik. Über *Toller* von Tankred Dorst“. In: *Akzente* 15 (1968), S. 493-510, Zitat: S. 503.

⁶⁶Toller inszeniert auch eine groteske Prozession im Drama *Masse-Mensch*. Siehe Ernst Toller: *Masse-Mensch: Ein Stück aus der sozialen Revolution des 20. Jahrhunderts*. Nachwort v. Rosemarie Altenhofer. Stuttgart: Reclam 1979, S. 19.

Gradl traut sich nicht, Partei zu ergreifen und erfüllt seine bisherige Funktion ohne Veränderungen.

Diese Reaktion des Hausmeisters entspricht dem Verhältnis der Bourgeoisie zur Revolution: die Bürger warten auf eine Restauration der bisherigen soziopolitischen Verhältnisse. Der adlige Herr, der Toller beim Verstecken hilft, stellt diese Haltung dar, als er nach den Motiven des Dichters fragt:

Was wars? Die Faszination vor dem Momentanen, ja, dass ist es wohl immer bei den Jungen. [...] Nach vier Wochen, da hat sich der Volkszorn gelegt. Mildere Umstände vor einem regulären Gericht, damit könnens unbedingt rechnen (77).

Der Adlige betrachtet die Revolution als ein geschichtliches Intermezzo ohne Konsequenzen für den jungen Dichter. In der ersten Version des Dramas deutet Dorst diesen konservativen Gesichtspunkt deutlicher an. Im Entwurf der Schlusszene spazieren bürgerliche Paare im Stadtzentrum und erwähnen die Wiederherstellung der vorherigen „Ruhe und Ordnung“: „Die Züge kommen wieder an und sogar auf die Minute pünktlich, ich habe es heute morgen verglichen“⁶⁷. Die Bourgeoisie beobachtet die revolutionären Vorgänge, ohne sich daran zu beteiligen. Obwohl Toller Beziehungen zu Bürgern hat, verfügt er über keinen realen Einfluss auf diese gesellschaftliche Klasse.

In der achten Szene stößt Landauer auf dieselbe Schwierigkeit. Antisemitische Studenten setzen seiner Rede ein Ende, indem sie ihn beschimpfen. Landauer, „der Prediger in der Wüste“⁶⁸, findet keine Zuhörer. Im Fernsehfilm *Rotmord* zeigt sich die Wirkungslosigkeit seiner Rede noch deutlicher. Nach dem Beschimpfungslied der Studenten versammeln sich die Mitglieder des Zentralrates und spazieren durch eine ländliche verlassene Straße. Landauer hält die gleiche Rede, ohne dass jemand auf ihn achtet. Lipp kümmert sich um seine Kleider; Mühsam zündet sich eine Zigarette an. Diese Szene wird von einem barocken Rahmen und dem Titel „Das gelobte Land von Moses Itzig“ eingeleitet, die sich als Maßstab der Weltanschauung

⁶⁷Dorst, „Szenen aus *Toller*“, S. 42.

⁶⁸Heinz-Joachim Heydorn, „Vorwort“. In: Gustav Landauer: *Aufruf zum Sozialismus*. Hrsg. und eing. v. Heinz-Joachim Heydorn. Frankfurt a.M.: Europäische Verlagsanstalt 1967. S. 5.

der Räteführer erweisen. Die politischen Dichter verfügen über kein richtiges Verhältnis zum Volk.

Als Mühsam das Lied des *Lampenputzers* unter Arbeitern in einer Kneipe singt, gelingt es ihm auch nicht, in Kontakt mit seinem Publikum zu treten. Mühsam thematisiert die unlogische Haltung eines Arbeiters, der für die Revolution öffentlich eintritt und gleichzeitig zugunsten der Bourgeoisie arbeitet. Am Ende des Liedes zieht sich der Protagonist vom Aufstand zurück und schreibt ein Buch über die Revolutionsführung, „nämlich wie man revoluzt und dabei noch Lampen putzt“ (42). Obwohl Mühsam die eigene schriftstellerische Arbeit ins Lächerliche zieht, hören die Arbeiter einem solchen Diskurs ungern zu: „Ruhe! Weiter mit der Musik“ (42).

Die Räteführer verfügen also über ein problematisches Verhältnis zum Volk und wenige Wirkungsmöglichkeiten. Rischbieter geht davon aus und behauptet, dass Dorst die Anarchisten zur Verantwortung fürs Scheitern der Räterepublik ziehe:

Aber die Volks- und Arbeiter-Szenen suggerieren, dass da vielleicht doch eine Massenbasis gewesen ist, und die schon von Dorst vorgenommene, äußerst positive Zeichnung des Realpolitikers Leviné erweckt den Eindruck, dass es dieser Leninhafte Revolutionär vielleicht hätte schaffen können.⁶⁹

Diese These trifft aber nicht zu. Rischbieter lässt die groteske Darstellung der Arbeiter beiseite, eine Gruppe, die sich politisch unaufgeklärt zeigt und sich in widersprüchlicher Weise verhält. Z. B. profitiert der Arbeiter Walter von der bürgerlichen Wohnung und den englischen Zigaretten des Hausbesitzers, gegen die er spricht. Nach seinem Tod kokettiert seine Freundin, das Dienstmädchen Resl, mit einem Weißgardisten. Die gegensätzliche Haltung dieser Figuren stellt eine Behauptung Tollers dar: „Wenn Leben und Denken in einer Person vollkommen eins werden – das ist das Höchste. Aber dazu muss man die bürgerliche Welt verlassen.“ (32) Walter und Resl, wie die anderen Nebenfiguren, haben keine kohärente politische Einsicht. Sie können deswegen nicht den entscheidenden Schritt tun und sich von dieser Welt trennen.

⁶⁹Henning Rischbieter, „Fragmente einer Revolution. Tankred Dorst *Toller* in Stuttgart uraufgeführt“. In: *Theater Heute* 12 (1968), S. 8-11, Zitat: S. 10.

Dorst entscheidet sich also für die Darstellung einer Revolution ohne Menschenbasis. So denunziert er den Entscheid der Räteführer für die Ausrufung und stellt die Fragwürdigkeit des Unternehmens dar. Dieser Aspekt des Dramas scheint der Wirklichkeit angemessen. Die Landtagswahlen vom 12. Januar 1919⁷⁰ lassen gerade an der Willenserklärung des Volkes zur Räterepublik zweifeln. Die USPD erhielt nur 2,5% der Stimmen unter der Führung von Eisner, während die KPD sich weigerte, an den Wahlen teilzunehmen. Die KPD sah in den Wahlen einen Verrat an der Revolution.

Diese Bemerkungen führen zu einer Analyse der KPD im Drama, einer Partei, die die radikalste Gegenposition zu den anarchistischen Dichtern darstellt. Dorst sieht die zwei Gruppen in Kontrast zueinander, indem er die Kommunisten realistisch darstellt. Dieses Darstellungsprinzip kontrastiert mit dem grotesken Auftritt der Arbeiter und der schauspielerischen Haltung der Räteführer. In der sechsten Szene kommt eine kommunistische Delegation vor, die den Rücktritt der KPD von der Räteregierung erklärt. Die Delegierten lesen die Mitteilung ohne Theatralik vor. Diese Szene spielt sich zwischen der theatralischen *Masse-Mensch*-Szene und der grotesken anarchistischen Party ab. Die Revue-Form ermöglicht eine solche abwechselnde Folge von realistischen Elementen und theatralisch-grotesken Szenen. Diese Szenenfolge scheint zunächst die Nicht-Einmischung der KPD in die Räterepublik zu rechtfertigen. Die Delegierten behaupten: „Die Macht des Proletariats ist noch nicht genügend gefestigt, die Massen sind über ihre Lage noch nicht genügend aufgeklärt“ (23). In den grotesken Szenen zeigen die Massen gerade diesen politisch unreifen Charakter. Dorst deutet also durch diesen Kontrast zwischen realistischer und grotesker Darstellung an, dass die Kommunisten die Lage der Revolution sachlicher einschätzen.

Auch die letzte Versammlung der anarchistischen Räterepublik stellt diesen Gegensatz dar, als die Ziellosigkeit der Rätemitglieder einen Höhepunkt erreicht. Es kommt zu keiner echten Kommunikation, und so weist Dorst auf das groteske Nicht-Zusammenkommen der Anwesenden hin. Außer

⁷⁰Siehe Anhang 9.3, S. x.

Toller achtet niemand auf das lächerliche Telegramm Lipps und auf Mühsams Verrat an der Räteregierung. Lipp kümmert sich nur um die Authentizität seines Telegramms an den Papst und begreift nicht den Unsinn seiner Schrift: „Ich stelle erleichtert fest, das ist präzise mein Wortlaut“ (42). Er hat auch Schwierigkeiten, der Diskussion zu folgen und unterbricht ständig die Sprechenden: „Ich weiß nicht, um was es sich hier im Einzelnen handelt“ (43). Niemand achtet auf ihn; jeder führt seinen eigenen Diskurs. Ihrerseits interessiert sich Olga nur für Leviné: „Wie ist denn Leviné, persönlich?“ (42) Dann verteidigt Landauer den Verrat Mühsams im Namen der Idee, eine Stelle, die an die schon erwähnte Einheit der zwei Dichter erinnert: „Ich muss Erich in Schutz nehmen. Wir kennen doch seine Ideen, die haben doch immer einen gewissen Eigenwert.“ (43) Hier weist Dorst auf den alten Widerspruch zwischen Theorie und Praxis hin. Die politischen Dichter gründen ihre Politik auf Ideen, die keinen praktischen Sinn haben. Obwohl Toller sich gerade gegen diesen Mangel an Tatsachensinn wehrt, gelingt es ihm nicht, seine politischen Freunde für eine wirkliche Mitarbeit zu gewinnen.

Im Fernsehfilm *Rotmord* deutet die Position der Kamera diese Niedergeschlagenheit der anarchistischen Rätemitglieder an. Aus der Froschperspektive zeigt sie die im Kreis stehenden Anwesenden, die den Kopf nach unten fallen lassen. Alle schlagen die Augen zu Boden und vermeiden visuelle Kontakte miteinander. Wer zu Wort kommt, nähert sich der Kamera, indem er seinen Oberkörper nach vorne biegt. So betont Dorst die gescheiterte Kommunikation und den Mangel an Gemeinschaft der Räteregierung. Diese Szene endet mit einer ironischen Pointe. Dr. Lipp, der sich als wahnsinnig erweist, rät Toller: „Mein lieber Confrère! – Nehmen Sie doch Vernunft an“ (44). Darauf folgt seine sofortige Entlassung.

4.2. Die kommunistische Räterepublik

Die Darstellung der ersten, anarchistischen Räterepublik lässt also zunächst an eine Dorstsche Parteinahme für die kommunistische Position glauben. Denn der realistische Auftritt der Kommunisten scheint eine positive

Alternative zu den utopistischen Anarchisten vorzuschlagen. Dorsts Drama ist jedoch nicht so simpel. Im Drama übernimmt die KPD die Führung der Räterepublik nach dem gescheiterten Putsch der Bamberger Regierung. Nach dem Kampf hält Leviné eine Rede und gibt den Befehl, Toller zu verhaften. Dann proklamiert er: „Die Räterepublik ist in den Händen der Kommunisten“ (50). Die kommunistische Machtübernahme erfolgt auf eine Gewalttat gegen Toller. Die Beseitigung der *Schein*-Räterepublik und die Entstehung der kommunistischen Räterepublik ist also durch eine Steigerung der Gewalt gekennzeichnet.

Hier verändert Dorst die historischen Fakten. Levinés Rede ist fiktiv. In der Tat übernahm die KPD die Führung der Räterepublik während des konterrevolutionären Putsches vom 12. bis 13. April. Der entscheidende Kampf fand um den Bahnhof statt. Die republikanischen Soldaten öffneten das Feuer und eine ziellose Schießerei begann, die von Minenwerfern seitens der Räterepublik beendet wurde. Nach dieser Wendung der Ereignisse flüchten die Putschisten mit Zügen, die sie zu diesem Zweck bereithielten. Noch bevor das Ergebnis des Kampfes bekannt wurde, tagten schon die Betriebsräte im Hofbräuhaus. Leviné erhielt das Wort und es gelang ihm, die Anwesenden zum weiteren Aufbau der Räterepublik und der Diktatur des Proletariats zu bringen. Ein neuer Aktionsausschuss von 15 Mitgliedern wurde gebildet, der Hand in Hand mit dem von Leviné geleiteten Vollzugsrat arbeiten sollte. Toller und Landauer waren abwesend. Als die Nachricht bekannt wurde, stellten sie sich der neuen Räteregierung zur Verfügung.

Dorst hätte diese Versammlung und den Putsch simultan auf der Bühne spielen lassen können. Jedoch entscheidet er sich für eine Vereinfachung des historischen Vorgangs: er reduziert die kommunistische Machtübernahme auf eine Gewalttat, die mit einer Steigerung der Gewalt zusammenfällt. Diese dramaturgische Entscheidung entspricht dem Geschichtsbild, das er vermitteln will. Nach der kommunistischen Machtübernahme radikalisierten sich die Positionen, und die Konterrevolutionäre organisierten sich. Noskes Truppen stehen vor Dachau und marschieren nach München. Das ist die erste Etappe, die zur

Konfrontation zwischen den Weißen und den Revolutionären führt. Toller, als Kopf einer Truppe in Dachau, weigert sich, Eglhofers Befehl zu folgen und vermeidet den Kampf durch Verhandlungen, eine Tat, die die Kommunisten als Verrat betrachten.

Obwohl der Dichter Toller sich um eine pazifistische Lösung des Konfliktes bemüht, gelingt es ihm nicht, die Gewaltherrschaft unter der kommunistischen Räteregierung aufzuhalten. In der 21. Szene des Dramas findet die Geiselermordung statt, die der Matrose Eglhofer führt. Dieser, den revolutionären Fanatismus verkörpernd, stellt die Entwicklung zum roten Terror dar. Er übt seine Macht in einer radikalen Weise aus und behauptet: „Jetzt san mir dran! Für alle Zeiten“ (62). Dieser Satz, wie Raëni es bemerkt⁷¹, wiederholt eine Äußerung, die Toller in der dritten Szene macht. Als der Dichter den Vorsitz des Zentralrates übernimmt, sagt er: Jetzt sind wir dran“ (18). Dieser Parallelismus betont den Unterschied zwischen der anarchistischen *Schein*-Räterepublik und der kommunistischen Räteregierung. Die kommunistische Machtübernahme ruft eine Radikalisierung der Revolution und der Gewalt hervor. Insofern behauptet Cases ironischerweise, dass die kommunistische Machtübernahme ein Fehler sei:

Wenn die bayrische Revolution ein Abenteuer war – und das war sie –, so kann man alles in allem in einem Paradox behaupten, es wäre besser gewesen, man hätte sie in den Händen der Schauspieler gelassen. Ihre politische Unangemessenheit hatte in ihnen ihre angemessenen Vertreter gefunden⁷².

Obwohl die Anarchisten und ihre politische Schauspielerei wirkungslos bleiben, gelingt es ihnen, die Eskalation der Gewalt aufzuhalten und das Blutbad zu vermeiden.

Landauers Ermordung weist auch auf die sich steigernde Gewalt hin, die in diesem Fall von den Weißen ausgeübt wird. Diese Szene gilt als Vorzeichen des Nazismus. Drei Weißgardisten ermorden den pazifistischen Philosophen auf viehische Weise: sie schlagen ihn, ziehen ihn aus und erschießen ihn direkt auf der Straße. Diese Szene zeigt, so William Rey, „die

⁷¹Raëni, „Die Rolle des *Dichters* in der revolutionären Politik. Über *Toller* von Tankred Dorst“, S. 507.

⁷²Cases, S. 132.

Unmöglichkeit einer Verständigung und die Ohnmacht der Sprache.“⁷³ Die Weißgardisten rechtfertigen Landauers Verhaftung durch die Propaganda. Sie behaupten, Landauer habe die Frauen an den Kommunismus herangeführt. Obwohl Landauer sich gegen diesen Vorwurf wehrt, kommt es nie zu einer wirklichen Kommunikation mit den Soldaten. Seine Schriften, die seine anarchistische Position klären könnten, werden nicht ernst genommen: „Da hat er noch eine Hetzrede in der Tasche“ (76). In dieser Welt verlieren die Schriften des Künstlers an Glaubwürdigkeit.

Solche schrecklichen Szenen zeigen also, wie die Gewalt in der kommunistischen Räterepublik zum Prinzip wird. Verhandlungen sind ausgeschlossen und der Terror, rot und weiß, nimmt zu. Dorst stellt die zweite Räterepublik jedoch nicht nur durch gewalttätige Szenen dar. Er behält den bisherigen Dualismus zwischen grotesken und realistischen Szenen, der die Anarchisten mit den Kommunisten ständig konfrontiert. Dr. Lipp kommt z. B. im Delirium in der Irrenanstalt vor. Die Reaktionen auf die Geiselmordung sind auch bezeichnend für die Konfrontation zwischen den anarchistischen und den kommunistischen Machthabern. Toller bemüht sich um die Beseitigung der Leichen aus Angst vor einer gewaltigen Gegenreaktion der Reichstruppen beim Aufdecken dieser Mordtat. Hilfe suchend, wendet er sich vergeblich an den Zentralrat. Er sieht sich dann gezwungen, die Leichen allein zu entfernen, ein Versuch, der ihm nicht gelingt. Dorst teilt diese Szene in mehrere kleine Episoden, die sich auf der Bühne im Wechsel mit einer Szene mit Leviné und Reichert abspielen. Die beiden Kommunisten zünden belastende Akten im Wittelsbacher Palais an. Insofern ziehen sie sich von den revolutionären Vorgängen zurück und überlassen das Volk seinem Geschick. Ihr Fatalismus kontrastiert mit dem Eigensinn Tollers, der sich verzweifelt um die Beseitigung der Leichen bemüht. So betont Dorst die Wirkungslosigkeit des Dichters in der revolutionären Politik: seine ethischen Prinzipien haben keinen Einfluss auf die Tatsachen. Die Geschichte geht trotzdem ihres Weges.

⁷³William H. Rey, „Der Dichter und die Revolution. Zu Tankred Dorsts *Toller*“. In: *Basis 5* (1975), S. 166-194, Zitat: S. 87.

Tollers Prozess dient auch dieser Entlarvung des Dichters. Dorst bringt groteske Elemente in diese historische Szene ein: die vier Zeugen tragen Masken, „die ihre Züge leicht ins Expressive verzerren“ (80). Wie im Zirkus treten sie als Clowns auf, und so stellt Dorst die Autorität der Gutachter in Frage, die Tollers Verantwortung für die Revolution verkleinern wollen. Die Zeugen gründen sich auf Tollers Jugend, die als Entschuldigung für seinen spontanen Eintritt in die Politik gelten soll. Heine, ehemaliger Minister des Innern, stellt Toller als Objekt der neueren Politik dar, die keine Stabilität bietet:

Diese Politik zeigte keinen Willen zu einer neuen Ordnung, sondern war ein Umsturz in Permanenz, ein fortschreitendes Herabgleiten von einer Stufe zur anderen, bis zur Räterepublik, bis zur Tyrannei der Roten Garde. Eine derartige Entwicklung muss in einem jungen, politisch unreifen Kopfe, einer Dichterseele Verwirrung anrichten und das Gefühl für die Pflicht, Ordnung und Arbeit herzustellen, vernichten (80).

Hier soll Tollers Dichtertum als Hinweis auf sein sentimentales Verhältnis zur Politik dienen. Der sensible Dichter lässt die Staatsentwicklung auf sich einwirken, ein Einfluss, der seine Entschlusskraft verkleinert. Seinerseits verschiebt Max Weber die Verantwortung auf Gott selber: „Gott hat ihn im Zorn zum Politiker gemacht“ (81). Die Zeugen behaupten, der verantwortungslose Toller sei von einer abstrakten Instanz – einer staatlichen oder einer göttlichen – in die Politik gebracht worden.

Auch eine Analyse der Schriften Tollers findet im Prozess statt. Der Intendant Hofrat Max Martersteig setzt Tollers Stück *Die Wandlung* mit dem persönlichen Leben des Autors gleich. Wie Heine betont er, Toller sei ein Produkt des kriegerischen Staates: „Diese Haltung ist für tausende unserer geistigen Jugend ganz allgemein. Ebenso typisch ist auch angesichts der Entsetzlichkeiten des Krieges, der jähe Umschlag in den extremen Pazifismus“ (80). Martersteig erhebt Toller zum Symbol einer ganzen Generation, ein Status, der seine persönliche Verantwortung reduzieren soll. In dieser Hinsicht gelten die Schriften Tollers als Erklärung für seine pazifistische Moral, während Landauers Manuskripte als Hetzschriften betrachtet werden. Der Dichter Toller verfügt über eine besondere Behandlung aufgrund seiner Beziehungen zum Bürgertum. Seine

psychiatrische Analyse, die aus dem Ersten Weltkrieg stammt, trägt auch zu dieser Minderung der Verantwortung Tollers bei.

Alle diese Zeugenaussagen, die Dorst teilweise ins Drama montiert, stammen aus Originaldokumenten. Sie werden jedoch durch die Masken der Zeugen in einer subjektiven Form präsentiert, und insofern wird diese Szene vor Gericht zu einer Maskerade oder einem Zirkus. Dorst stellt die darauf folgende Rede Tollers mit ebensoviel Theatralik dar. Toller erscheint im Käfig vom Drama *Masse-Mensch*, eine Darstellung seiner Befangenheit in ethischen Prinzipien, und versucht so, dem Diskurs der Zeugen zu entgehen. Er verneint sein Verhältnis zur Bourgeoisie und stellt sich als Revolutionär vor: „Ich bin keiner von den Ihren! Ich weigere mich, einer von den Ihren zu sein! Ich gehöre zu diesen Toten, die für ihre Träume gefallen sind, zu Landauer und zu Leviné, ja, auch zu Leviné! Verurteilen Sie mich, meine Herren Richter!“ (83) Solche Behauptungen repräsentieren, so Dorst, keine Gefahr für den revolutionären Dichter:

Er weiß, sie werden ihm, dem Dichter, mildernde Umstände geben, sie werden ihn nicht, wie Leviné, zum Tode verurteilen. Er wehrt sich gegen die bürgerliche Nachsicht, aber ohne eigentliches Risiko. Die politische Einsicht, die er in dieser Rede formuliert, kommt aus einem theatralischen Impuls⁷⁴.

Dorst bringt also groteske Elemente in die Szene vor Gericht ein, denn er behauptet, das Urteil sei von Anfang an schon bestimmt, und der humanistische Dichter könne nicht zum Tode verurteilt werden. In diesen Rahmen kann sich Toller eine schauspielerische Haltung vor Gericht leisten; es bleibt ohne Konsequenzen. Das relativ milde Urteil entspricht dieser These: Toller wird zu fünf Jahren Festungshaft verurteilt, während Leviné hingerichtet wird.

Auf diese theatralische Szene folgt die Schlusszene: die realistische Hinrichtung von unbekanntem Arbeitern ohne Verhör. Diese Szenenfolge macht den Kontrast zwischen dem besonderen Schicksal des Dichters und dem der kleinen Leute deutlich. Der Dichter, der Führer der Revolution, wird verschont, während die Nebenaktanten ohne Gnade erschossen werden. Aufgrund dieses geplanten Effektes stellt Dorst die Rede Tollers nicht

⁷⁴Dorst, „Arbeit an einem Stück“, S. 28.

sachlich dar: „Vor dieser Schlusszene die Rede Tollers vor Gericht. Nicht die echte Rede Tollers. Subjektiver“⁷⁵. Das Originaldokument wird hier in eine spielerische Form umgewandelt, die die Schauspielerei des Dichters betont. Im Vergleich dazu erscheint die Schlusszene erschütternder. Taëni schließt sich dieser Meinung jedoch nicht an. Nach ihm schafft die Alternanz zwischen grotesken und realistischen Szenen als „vereinheitlichendes Prinzip“⁷⁶ einen anderen Maßstab, nach dem die Wirklichkeit beurteilt wird:

Die hochstilisierte Gerichtsszene wirkt dennoch zugleich realistisch, wie ja auch die Rede Tollers in ihrem Wesensgehalt der „echten“ Rede folgt – die realistisch dargestellte Ausrufung der Arbeiter zur Erschießung aber ist, besonders im Anschuß daran, von grotesker Unwirklichkeit. Hier zeigt sich die gelungene Übersteigerung, welche, wie Dorst es beabsichtigt, die Wirklichkeit in ihren theatralischen Zügen zu entlarven vermag⁷⁷.

Aufgrund der Szenenfolge ist es nicht mehr die Rede Tollers, die unrealistisch erscheint, sondern die Wirklichkeit selbst. Hier setzt Taëni den Akzent auf das geschichtliche Ereignis und lässt die zentrale Position des Dichters Toller im Drama beiseite. Aber will Dorst die Theatralik des Lebens im Allgemeinen denunzieren? Oder die des politischen Dichters? Die realistischen Szenen zeigen deutlich, dass Dorst die Schauspielerei der anarchistischen Dichter kritisiert. Es entspricht auch seiner schon zitierten Absicht: „daß heißt nicht den Dramatisierungen Tollers folgen, sondern sie denunzieren. Toller der Schauspieler“⁷⁸. Dabei stellt er auch die Ausrufung der Räterepublik und die Siegeschancen der Revolution in Frage.

Auch Harro Hilzinger kritisiert Taënis These. Er behauptet, Taëni wende Dorsts Kritik am Dichter auf die Geschichte im Allgemeinen an, was hier nicht intendiert ist:

Solcher interpretatorischen Dialektik – die von einer richtigen Unterscheidung der beiden strukturell kontrastierenden Präsentationsformen ausgeht – wird man schon im Blick auf die geschichtliche Realität der Opfer nicht folgen können. Wenn Dorst von einer „blutigen Farce“ spricht, bedeutet dies eine spezifische Kritik der historischen Ereignisse, Taëni dagegen verallgemeinert ins Existentielle: „Die Wirklichkeit des Lebens als Theater, die Revolution als groteske Farce“⁷⁹.

⁷⁵Ebd., S. 28.

⁷⁶Taëni, S. 499.

⁷⁷Ebd., S. 500.

⁷⁸Zitiert nach Cases, S. 124.

⁷⁹Rey, S. 127.

Dorst denunziert nicht die Theatralik des Lebens, sondern die des „bürgerlichen“ Dichters, der aufgrund seines Ausnahmefalls als Künstler sich Schauspielerlei in der Politik leisten kann. Das grausame Schicksal der Revolutionäre wie Leviné, Eglhofer und Landauer hat im Gegensatz dazu wenig mit Theatralik zu tun.

Dieser Schluss des Dramas betont die Gewalt, die die Revolution hervorruft. Nach Rischbieter setzt Dorst den Akzent insofern zu stark auf den roten und weißen Terror, der die Revolution auf zwei unvereinbare Tendenzen reduziert. Rischbieter kritisiert diesen Dualismus des Stückes, der das Geschichtsbild verfälschen soll:

Diejenigen, die die Weimarer Republik geschaffen und getragen haben, und die *nicht* 1919, sondern 1933 unterlegen sind – obwohl natürlich 1919 Entscheidungen fielen, die die Niederlage, die Katastrophe von 1933 im Gefolge hatten – die kommen nicht vor, ihre Argumente, ihre Denkweise, ihre Redlichkeit werden nicht ins Spiel gebracht. Nur Reflexe ihrer Borniertheit. [...] Ein falsches Geschichtsbild entsteht: es gibt in diesem Text nur Rot und Weiß, Rot oder Weiß. Dass es gelang, gegen den Extremismus von Rechts die Weimarer Republik zu stabilisieren, mindestens von 1924 bis 1928, dass erscheint, sieht man diese Revue, als unwahrscheinlich. Hier wird kurzgeschlossen: auf 1919 folgt sofort 1933, und auf 1933 – 1968⁸⁰.

Diese Kritik weist auf die untergeordnete Rolle hin, die die SPD im Drama spielt. In der definitiven Fassung des Dramas werden die Namen von bekannten Sozialdemokraten wie Schnepfenhorst und Niekisch durchgestrichen; letzterer kommt lediglich als namenloser Vorsitzende vor. Die Sozialdemokraten, wie Ebert und Noske, treten als groteske Puppen auf, die keinen eigenen Willen zeigen. Durch diese Vernachlässigung der Rolle der damaligen Sozialdemokratie entsteht, so Sabine Linkhorst, „ein unvollkommenes Geschichtsbild, in dem die Figur Tollers auch nur unvollkommen beleuchtet werden kann“⁸¹. Hier irrt sich Linkhorst in dem Interesse des Dramatikers. Dorst interessiert sich nicht für die historischen Fakten an sich, sondern für die Haltung des Dichters Toller zur Revolution. Dorst thematisiert diese Haltung durch eine Auseinandersetzung der politischen Dichters mit der KPD und Leviné. Insofern wird die sozialdemokratische Position unwichtiger. Rischbieter wehrt sich gegen diese

⁸⁰Rischbieter, S. 10.

⁸¹Zitiert nach Taëni, *Tankred Dorst: Toller. Grundlagen und Gedanken zum Verständnis des Dramas*, S. 54.

Entscheidung des Dramatikers und behauptet, dass ein eventuelles Stück über Noske treffender wäre: „So ein Popanz war dieser Mann nicht. Die von ihm mitbewirkten Entscheidungen in den Jahren 1918 und 1919 waren historisch und politisch relevanter als die Tollers oder die Levinés“⁸².

Solche Kritiker erwarten von der Literatur eine sachliche Darstellung der Vergangenheit. Sie irren sich in den besonderen Fähigkeiten der Literatur im Vergleich zur Geschichtsschreibung. Letztere soll die Fakten am neutralsten berichten. Im Gegensatz dazu ermöglicht die Literatur gerade die freiere Bearbeitung eines geschichtlichen Ereignisses, aus der ein bestimmtes Geschichtsbild absichtlich entsteht. Dorst trifft also dramaturgische Entscheidungen: er lässt bestimmte Fakten weg und betont andere. Er kümmert sich wenig um eine ganz ehrliche Wiedergabe des damaligen geschichtlichen Komplexes:

Die Ereignisse der Münchner Räterepublik waren für mich ein Modell. Ich habe das Stück nicht geschrieben, um das Geschichtsbild von dieser Zeit zu korrigieren. Dass damit nun Vergangenes und Verdrängtes der jüngeren deutschen Geschichte wieder heraufgeholt und lebendig wird, ist eine Nebenwirkung des Stückes⁸³.

Die bayerische Revolution gilt also als Analogie zu den Ereignissen von 1968. Dorst will also die eigene Epoche in Literatur umsetzen; er versteht die Geschichte als Kontinuum. Das Drama *Toller* ist kein poetischer Sprung in eine ganz andere, vergangene Zeit. Wenn es der Fall wäre, könnte man von Eskapismus reden. In dieser Hinsicht wäre das Drama trivial.

Im Gegensatz dazu gibt es Passagen im Drama, die auf 1968 und die jüngste Vergangenheit direkt hinweisen. In der schon erwähnten Uraufführung von Palitzsch hält Gradl seinen Monolog, eine SA-Uniform tragend. Palitzsch weist auch auf die Besetzung Russlands durch die Nazis 1941 und die Ereignisse des Prager Frühlings hin. Eine in der endgültigen Fassung ausgelassene Szene stellt Olga dar, als sie Flugblätter unter Arbeitern verteilt. In dieser Szene ist sie nicht mehr die Olga von 1919, sondern eine engagierte Studentin von 1968. Es gelingt ihr nicht, in einen echten Dialog mit den Arbeitern zu treten. Olga verteidigt Prinzipien, die die

⁸²Rischbieter, S. 10.

⁸³Tankred Dorst und Rosa Leviné, „Wie war Leviné? Ein Briefwechsel zwischen Tankred Dorst und der Witwe des Münchner Räterevolutionärs“. In: *Die Zeit* 29. April 1969, S 10.

Arbeiter mit Zweifel aufnehmen. Sie diskreditieren ihre Rede aufgrund ihrer Stellung als Studentin: „In zwei Jahren sind die Rechtsanwälte und Doktoren und uns hams hingehängt! Mit ihrer Solidarität! Die Studenten!“ (88) Die Studenten und die Arbeiter verfügen über keine gemeinsame Sprache. So weist Dorst auf die Studentenbewegung deutlich hin und deutet seine Skepsis gegenüber der Revolution an.

Diese pessimistische Darstellung der Studentenrevolte hängt mit dem Geschichtsbild zusammen, das Dorst im Lauf des ganzen Dramas vermittelt. Die folgende Stelle, eine Passage aus der Schlusszene des Entwurfs, ist bezeichnend für dieses Geschichtsbild. Die Räterepublik ist nun niedergeschlagen, und Zeitungsverkäufer kündigen den Ausgang der revolutionären Vorgänge an:

ERSTER ZEITUNGSVERKÄUFER: Proteststreik in Frankreich und Belgien gegen Friedensvertrag! – Spartakusaufstand in Hamburg! Zwanzigtausend Mann Regierungstruppen in Hamburg einmarschieren!
 ZWEITER ZEITUNGSVERKÄUFER: Putsch gegen Bela Kuhn in Budapest! – Fünf Jahre Haft für Toller! – England finanziert weiße Truppen gegen Rußland!⁸⁴

Dorst betont das Scheitern der *Weltrevolution* deutlich: die Weißen setzen den revolutionären Aufständen ein Ende. Diese Feststellung entspricht der Eskalation der Gewalt, die Dorst anhand der kommunistischen Machtübernahme im Drama darstellt.

Die gewaltige Unterdrückung der revolutionären Impulse erhebt sich hier zu einem Maßstab, nach dem die Revolution in einem allgemeineren Sinne beurteilt wird. Revolutionäre Initiativen führen einfach zur Gewaltanwendung und Repression. Die Geschichte geht also ihres Weges; sie macht einen Kreis, eine Folge von Revolutionen und Restaurationen. In diesem Kontext wird die Geschichte, so Sieghild Bogumil, ein System, dem menschliches Handeln machtlos gegenüber steht:

Die Geschichte hat die Oberhand gewonnen, sie herrscht in zerstörerischer Gewalt, autonom - und sie automatisiert sich. Denn nichts anderes bedeutet die Fixierung einer sich in der Wiederholung erschöpfenden Ordnung als die Etablierung der Herrschaft des puren Mechanismus. Das Leben ist abgestorben, die Kunst, welche eine

⁸⁴Dorst, „Szenen aus *Toller*, S. 41.

Ausdrucksform des Lebens ist, ist zur Künstlichkeit geworden, zum Spiel, ist nichts als Spiel⁸⁵.

Die historischen Wiederholungen deuten den systematischen Charakter der Geschichte an, der die Wirkung des menschlichen Tuns reduziert. Aufgrund dieses pessimistischen Geschichtsbildes hielten manche politischen Gruppen *Toller* für ein reaktionäres Stück. Nach dem Theaterkritiker Gunter Schäble weist Dorst auf einen typisch deutschen Charakter im Drama hin. „Dorst hat kein Drama über revolutionäre Alternativen geschrieben, sondern hat die allgemeine Unfähigkeit der Deutschen, eine Revolution zu machen dargestellt“⁸⁶. Der Untertitel, „Szenen aus einer deutschen Revolution“, unterstützt diese These und verallgemeinert den Titel *Toller*, der sich auf die Dichterfigur reduziert. In einer solchen ausweglosen Situation kann der ethische Konflikt zwischen dem Dichter Toller und dem Realpolitiker Leviné wesentlich genauer beleuchtet werden, denn keiner geht von einer erfolgreichen Position aus.

⁸⁵Sieghild Bogumil: „Poesie und Gewalt: Heiner Müller, Jean Genet, Tankred Dorst“. In: *Neue Rundschau* 9. Juni 1985, S. 52-77, Zitat: S. 64.

⁸⁶Zitiert nach Cases, S.120.

5. Die Münchner Räterepublik im Spannungsfeld von Literatur und Politik

Am Ende des Dramas, als das Gericht Toller mit Milde verurteilt, gewinnt das Gesellschaftliche die Oberhand. Das Urteil gründet sich auf Tollers Dichterruhm und seine Verhältnisse zur Bourgeoisie, obwohl er in seiner Rede versucht, sich von dieser Klasse zu trennen. Die Richter verschaffen ihm diese mildernden Umstände und in dieser Hinsicht steht die Zugehörigkeit zu einer Klasse über der persönlichen Haltung. Die Verbindung zwischen den zwei letzten Szenen des Dramas unterstützt diese These. Dorst steht Tollers Rede vor Gericht in Kontrast zur Ermordung revolutionärer Arbeiter, die ohne Verhör arbiträr stattfindet. Eine solche Auseinandersetzung zwischen dem Dichter und anderen gesellschaftlichen Klassen betont den Ausnahmefall des Dichters. Im Drama benutzt Dorst genau diese Strategie: er stellt die Gesichtspunkte Tollers anderen politischen Gesinnungen entgegen, und so problematisiert er die Lage des Dichters im Spannungsfeld zwischen Literatur und Politik. Man versteht sich selbst besser, indem man sich von den anderen abgrenzt.

Dorst stellt Toller verschiedenen Figuren entgegen, die die Rolle des revolutionären Dichters in der Politik direkt besprechen. Die SPDler Noske und Ebert führen ein solches Gespräch über Toller:

NOSKE Haste nich gehört? Der Toller hat doch gesagt, er greift jetzt nach den Sternen.

EBERT *erleichtert*: Ach so! Das is doch n Dichter, Noske! Det brauchste bei dem nich wörtlich nehmen! *Er schwebt ab. Noske schwebt hinterher.*

(37)

Das Dichterwort wird nicht als konkret sondern als metaphorisch betrachtet. Hier macht Ebert keinen Unterschied zwischen Lyrik, politischer Dichtung oder der politischen Führung eines Dichters. Der Oberst Epp, der den Einmarsch der Reichstruppen in München führt, nimmt Toller ebensowenig ernst: „Meine Herrn, sind Sie schon mal von einem Lyriker besiegt worden?“ (62) Epp setzt eine schnelle Beseitigung der anarchistischen Räterepublik voraus, weil ein Dichter die Führung hat. Der politische Dichter ruft Lächerlichkeit und Spott bei dem Berufsoffizier hervor, der ihn für einen

Dilettanten hält. Für die Sozialdemokraten und Militärs ist die Politik eines Dichters notwendiger Weise von seiner ästhetischen Weltanschauung geprägt. Die Kunst steht über der Politik.

Am Anfang des Dramas stellt Dorst gerade diese Dominanz der Literatur gegenüber der Politik dar. Als Landauer Toller auffordert, den Vorsitz des Zentralrates zu übernehmen, mischt sich die Kunst in die Politik ein. Nach Landauer besteht Tollers politische Kompetenz darin, dass er die Menschen mit seinen Dramen beeinflussen kann. Hier gilt die positive Rezeption eines Kunstwerks als politische Tat. Zuerst wehrt sich Toller gegen diese Gleichsetzung der Literatur mit der Politik und drückt sein Bedenken deutlich aus: „Das ist doch etwas anderes... ob ich etwas schreibe, oder ob ich... Hier geht es um ganz reale Probleme. [...] Wir dürfen uns nicht mehr mit ästhetischen Problemen beschäftigen!“ (16-17) Toller zweifelt an der Fähigkeit der Literatur, sich wirkungsvoll in die Politik einzumischen. Die Fiktion ist nicht Realität. Toller behauptet, man braucht auch Erfahrung, um eine Revolution zu führen. Er ist nicht im Stande, einen Plan vorzustellen und zählt nur mögliche Programmpunkte auf, ohne Entscheidungen zu treffen: „Weiß ich nicht! Weiß ich nicht! Wir brauchen die Rote Armee, wir müssen die Arbeiter bewaffnen – und die Neuordnung der Betriebe, die Lebensmittelversorgung, wie ist es damit?“ [...] (17). Er führt eine improvisierte Politik, eine Politik des „ich weiß nicht“. Diese ziellose Politik ruft, so Dorst, die schauspielerische Haltung Tollers hervor, die mit den im vorherigen Kapitel besprochenen grotesken Darstellungsprinzipien zusammenhängt:

Eine Dramatik der Absage also, des „Ich-weiß-nicht“, des absoluten Scheins, der vorgetäuschten Haltung statt des metaphysischen Halts: keine Tragödien, sondern Farcen, Grotesken, Parabeln, keine geistigen Auseinandersetzungen – Argumente sind vertauschbar, Rhetorik ist bloßes Schönsprechen – sondern *Auswirkungen*: kleine Leute, nicht große⁸⁷.

Tollers Unwissen hat die Schauspielerei des Dichters zur Folge, auf die Dorst am Ende dieser Szene deutlich hinweist.

⁸⁷Zitiert nach Trommler, S. 359.

Toller lehnt zuerst den Posten ab; dann findet jedoch eine Wendung in dieser Szene statt. Neue Figuren kommen vor und überreden Toller, die Führung der Räterepublik zu übernehmen. Ein alter Schauspieler will eine Revolution des Theaters, um die revolutionären Vorgänge auf die Bühne zu bringen: eine Vermischung der Sphären von Politik und Kunst, der auch Toller nicht entkommt. Religiöse Motive treten auf: „Vielleicht gekreuzigt wird es sich erlösen. Der erste sozialistische Jesus von Nazareth!“ (17) Der erste Satz, ein Zitat aus Tollers Stück *Die Wandlung*, erinnert an das von Dorst zuerst intendierte Drama über Philemon. Der tragische Untergang schafft die Voraussetzungen für eine Rettung von der Schauspielerei in den Fällen Tollers und Philemons. Die Verbindung mit Jesus scheint auch einen heroischen Tod Tollers vorauszusetzen. Toller kann zum Märtyrer werden, da die Revolution von Anfang an geringe Siegeschancen hat. So ergreift er diese Gelegenheit, sich in Pose zu setzen und hält eine flammende Rede. Dieser plötzliche Umschwung verrät Tollers schauspielerische Natur, die ihn zum politischen Dilettanten macht. Hier geht es nicht um konkrete Forderungen wie den Tageslohn oder die Arbeitszeit; es geht um einen ästhetischen Untergang und eine schauspielerische Pose.

In dieser Szene widerspricht sich Toller. Obwohl er sich am Anfang von der Ästhetik distanzieren will, sind es eigentlich religiöse, ästhetische Bilder, die seinen Enthusiasmus hervorrufen. Seine Übernahme des Postens gründet sich also auf ein gefühlsmäßiges Verhältnis zur Politik, wie Dorst betont:

„[...] der Student Ernst Toller: Pazifist, engagierter Dramatiker, effektvoller Redner, sensibler Schauspieler seiner selbst und, wie alle die Männer, denen dieser historische Augenblick gehörte, kein Politiker. Seine Handlungen waren effektvolle Improvisationen. Er hatte, wie diese Männer, kein oder nur ein sentimentales Verhältnis zur Macht: als er sie besaß, scheute er davor zurück, sie zu gebrauchen“⁸⁸.

Nach Dorst verkörpert Toller einen politischen Dilettanten, dem es an Tatsachensinn fehlt. Toller übernimmt den Vorsitz, weil der alte Schauspieler und die Frau seine ästhetische Weltanschauung ansprechen. Insofern gibt Dorst den Sozialdemokraten Recht: Tollers künstlerische Natur steht über der Politik. Obwohl Dorst Toller in diesem Sinne entlarvt, tritt er auch für die

⁸⁸Dorst, „Arbeit an einem Stück“, S. 26.

sozialdemokratische Position ein. Die SPDler kommen als groteske Puppen vor, die die Revolution nicht wahrnehmen wollen. Ebert wünscht sich Urlaub in der neutralen Schweiz als Fluchtort; er hofft, sich nicht einmischen zu müssen und wartet auf eine militärische Intervention der Reichstruppen unter der Führung vom Oberst Epp. Die Passivität der SPD stellt keine ernste politische Position dar, mit der die Zuschauer sich identifizieren können. Folglich spielt die SPD eine untergeordnete Rolle im Drama.

Im Vergleich zur SPD hat die KPD viel mehr Präsenz im Stück. In dieser Hinsicht entscheidet sich Dorst für eine Vereinfachung der damaligen Parteigegensätze: die sozialdemokratische Position interessiert ihn nicht; er interessiert sich für die damalige Politisierung der Literatur, die ein Pendant zu 1968 bildet. Dorst bringt also die Auseinandersetzung zwischen Anarchisten und KPDlern während der Münchner Räterepublik auf die Bühne, um 1968 die aktuelle Frage nach dem Engagement des Schriftstellers in der Politik zu problematisieren. Die Kommunisten gelten also als offizielle Opposition gegen die Anarchisten im Stück. Diese Konfrontation spielt auch eine Rolle auf der persönlichen Ebene: der Realpolitiker Leviné verkörpert Tollers Antipoden. Obwohl Leviné erst in der 12. Szene persönlich auftritt, ist in den ersten Szenen oft die Rede von seiner Politik. So bereitet Dorst den Weg für die drei kommenden Auseinandersetzungen zwischen Toller und Leviné vor.

In der vierten Szene gibt Olga dem Antagonismus zwischen Toller und Leviné Nahrung, indem sie auf die Unentschiedenheit des Dichters hinweist: „Leviné weiß jedenfalls, was er will. In den Fabriken hat die KP angefangen, eigene Betriebsräte zu wählen.“ (19) Olga wirft der anarchistischen Revolutionsführung einen Mangel an praktischen Maßnahmen vor. Seinerseits fängt die KPD ihre Arbeit schon unter der Schein-Räterepublik an. In dieser Szene wird der Dichter auch ridiculisiert: der enthusiastische revolutionäre Dichter war nicht im Ausschuss, weil sein Zeh wehtat. Im Lauf der Szene gibt Toller bekannt, dass er eigentlich im Park war, um ein Drama über die Revolution anzufertigen. Obwohl die Revolution sich gerade auf der Straße abspielt, zieht sich der Dichter von den revolutionären Vorgängen in die friedliche Abgeschlossenheit eines Parks zurück und denkt nach. Am

Ende der Szene antwortet Toller auf Olgas pragmatische Frage nach der Elektrizität mit der Vorlesung einer Passage aus *Masse-Mensch*. Toller interessiert sich für die ethischen Fragen, die die Revolution stellt.

Zu Beginn der Räterepublik zweifelt Toller noch an den Möglichkeiten irgendeiner Regierung, eine neue Weltordnung einzurichten: „Vielleicht gibt es nur einen einzigen Augenblick, in dem wir frei sind – wenn die alte Ordnung zerschlagen ist und eine neue sich noch nicht etabliert hat“ (20). Hier stellt Toller auch die Erfolgchancen der Politik in Frage und tritt für keine klare Position ein. Wahrscheinlich hat Toller damit sogar Recht; nur kann man in diesem Moment eben nicht leben. Jede politische Haltung ist problematisch und gewissermassen nicht frei.⁸⁹ Der Dichter erkennt insofern die Struktur der Politik: die unterdrückte Klasse will ihren Platz mit den Herrschenden tauschen. Dieser Rollentausch beseitigt die Machtverhältnisse keineswegs und so entsteht keine Freiheit. Toller täuscht sich nicht und ahnt die kommende Perversion des Revolutionsideals voraus. Insofern stellt Dorst die politische Macht durch Tollers Zweifel in Frage, ohne für eine bestimmte Haltung zu plädieren. Er zeigt dem Publikum die Problematik und lässt es entscheiden.

Als Toller den bereits zitierten Satz über die Freiheit im Fernsehfilm *Rotmord* ausspricht, vereinigt sich sein Gesicht mit dem Olgas. Toller, vom Profil gesehen, liegt auf dem Rücken und Olga nähert sich, indem sie die Kamera frontal ansieht. Sie legt ihr Gesicht neben das Tollers und so formen sie ein einziges Gesicht zusammen. Dieses Bild stellt die augenblickliche Freiheit dar, die aus der Zerfallenheit der politischen Macht in revolutionären Zeiten entsteht. In dem kurzen Moment wo keine etablierte Ordnung herrscht, fallen die Zeitebenen, Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft zusammen und die Vereinigung verschiedener politischer Gesinnungen wird kurz möglich. Diese Einigkeit dauert jedoch nur einen einzigen Augenblick. Der Dichter sieht also vor sich die Unmöglichkeit einer erfolgreichen, gewaltlosen Revolution, die nach Gleichheit und Gerechtigkeit zielt. Gleichzeitig erkennt er auch, so Taëni, die moralische Notwendigkeit dieser Revolution:

⁸⁹In dieser Hinsicht drückt Toller Dorsts Skepsis gegenüber der Rolle des Dichters in der Politik aus. Aufgrund dieser Ambivalenz bietet Dorst keine eindeutige Position im Drama an.

Der wahre Künstler ist auch immer vor allen anderen der Sehende, eben als solcher der idealistischen Schwärmerei (welche die Not zugleich mit der Notwendigkeit *und* der theoretischen Möglichkeit ihrer Linderung erkennt) am ehesten zuneigend. Doch vermag er so nicht nur die moralische Notwendigkeit einer Revolution klarer zu erkennen als das Volk, sondern zuweilen auch das Zweifelhafte einer solchen Revolution, die eher auf den moralischen Willen, als auf Gewehre und Panzer baut.⁹⁰

Der Dichter lässt von diesem moralischen Konflikt nicht ab. Er kann sich nicht damit begnügen, einem fertigen Revolutionsprogramm zu folgen.

Die ideologische Auseinandersetzung zwischen Toller und Olga gründet sich gerade auf diese ambivalente Haltung Tollers zur Revolution. Während Toller sich mit Fragen nach der Macht der Regierung und der Ethik der Revolution auseinandersetzt, antwortet Olga, Bakunin zitierend, mit fertigen Antworten. Sie weist auch auf den sogenannten wissenschaftlichen Charakter des Marxismus hin. Olga bezieht sich auf fertige Denkmuster, die Sicherheit in eine in Ideologien zerfallene Welt bringen. In diesem Kontext gewinnt die Politik die Oberhand und vermengt sich mit der persönlichen Lebenssphäre. Der Ortswechsel deutet diese Dominanz der Politik an. Die Szenen spielen sich nicht mehr an öffentlichen Orten wie im Park oder im Wittelsbacher Palais ab, sondern in der Studentenbude Olgas. In diesem Zimmer, das das Privatleben darstellt, ist die Rede immer noch von Politik. Olga sagt dem Geliebten Toller: „Ich könnte mir eine Situation vorstellen, in der ich mit dir Schluß machen würde. [...] Wenn du die Idee der Revolution verraten würdest“ (19). Hier heißt es auch nicht, die Revolution verraten, sondern die *Idee* der Revolution zu verraten. Nach den Kommunisten soll die Revolution in einer bestimmten Art und Weise durchgeführt werden: kommunistische Revolutionsprinzipien dürfen nicht verletzt werden. Toller kritisiert gerade diesen Mangel an Selbstzweifel: „Du glaubst einfach! Mit deiner Arbeiterbluse!“ (20) Toller wirft den Kommunisten vor, die Revolution einzig aus der proletarischen Perspektive zu beurteilen. Diese Tatsache ist Olga völlig bewusst: „Entschuldige, wenn ich auch mal doktrinär werde“ (20). Sie selbst bezeichnet ihre revolutionäre Auffassung als Doktrin, und sieht es gar nicht kritisch, dass ihr Kommunismus einem fertigen Denksystem folgt.

⁹⁰Taëni, „Die Rolle des *Dichters* in der revolutionären Politik. Über *Toller* von Tankred Dorst“, S. 503.

Die Liebesbeziehung zwischen den Nebenfiguren Walter und Resl ist ein weiteres Beispiel für die kommunistische Weltanschauung. Der KPDler Walter kritisiert Resls Arbeit als Dienstmädchen in einer bürgerlichen Wohnung, eine unwürdige Stelle für einen sogenannten modernen Menschen. Er versucht, sie zu seiner Sache durch die Infragestellung ihrer bisherigen Überzeugungen zu gewinnen. In der Tat stellt er nicht die Religion oder die neue Rolle der Frau auf politischem Gebiet in Frage, sondern er setzt die Problematik in einen größeren Zusammenhang. Nach der marxistischen Geschichtsauffassung ist der religiöse Glaube im Zeitalter der Technik veraltet. Resl, als unpolitisierte Frau, kann diese Idee nicht annehmen und ist auch nicht in der Lage, dagegen zu argumentieren. Obwohl sie sich von Walters Thesen wenig betroffen fühlt, kokettiert sie trotzdem mit ihm weiter, denn „eine Frau ist halt mehr menschlich orientiert, nicht primär politisch“ (51). Angesichts dieses Mangels an politischem Bewusstsein wagt Walter eine letzte Provokation: er zerbricht eine wertvolle Dose des Hausbesitzers als Darstellung seiner politischen Entscheidung. Er legitimiert sich durch politische Organisationen: „Kannst dich auf mich beziehn, vom Arbeiter- und Soldatenrat“ (52). Walter begreift nicht, dass Resl keinen Zugang zu seinen Theorien hat. Später antwortet sie ihm: „Rußland ist nicht grad mein Fall.“ (53) Der Kommunist ist nicht in der Lage sich in die andere Position zu versetzen. Er wendet seine fertigen Theorien auf die ganze Gesellschaft an. Diese Thesen schließen mehrere soziale Gesichtspunkte in der Praxis aus. Theorie heißt Mangel an Konkretion.

Gerade hier unterscheidet sich der Dichter vom kommunistischen Realpolitiker. Der Dichter Toller ist doch der einzige, der die Gegenposition in Betracht ziehen will: „Als Künstler muss ich auch die Gegenseite verstehen“ (32). Im chinesischen Restaurant erklärt Toller, dass er auch Ludendorff in sein Weltbild integriert. Der Dichter besitzt die Fähigkeit, alle Gesinnungen in ihrer Ganzheit richtig zu fassen und versucht, sie alle in Erwägung zu ziehen. Gerade darin liegt der innere Konflikt des Dichters in der revolutionären Politik. Der Dichter erkennt die Unmöglichkeit einer erfolgreichen Revolution, die alle Positionen vereinbart.

Dieser moralische Standpunkt ist der wesentliche Unterschied zwischen der politischen Haltung des Dichters und der des Realpolitikers. Im Stück blenden die Kommunisten moralische Bedenken völlig aus. Ihre politische Auffassung setzt die Heiligung der Mittel durch den Zweck voraus. Leviné betont: „Uns interessiert nicht die Moral der Bourgeoisie und nicht die Moral des Herrn Toller. Was der Revolution nützt, das ist für uns moralisch“ (48). Der Ausgang der Revolution rechtfertigt die radikalsten Revolutionsmethoden. Hier zeigt sich die Gesinnungsethik im Sinn Max Webers.

Dorst thematisiert diesen ethischen Konflikt in drei Begegnungen zwischen Toller und Leviné. Hier lässt Dorst geschichtliche Tatsachen weg. In der Tat war der junge Leviné, ebenso wie Toller, literarisch geprägt. Im Jahr 1914 hielt er eine Reihe von Vorträgen gegen den Krieg in Parteiversammlungen in Mannheim und Heidelberg. Nach seiner Frau Rosa versuchte er „unter dem Deckmantel literarischer Vorträge seine Ansichten zum Ausdruck zu bringen“⁹¹. Von Anbeginn seiner revolutionären Agitation probierte Leviné die Parteimitglieder in eine Antikriegsbewegung mit literarischen Mitteln zu bringen. Seinerseits verteilte Toller während politischer Versammlungen Seiten aus seinem Stück *Die Wandlung*, um ein pazifistisches Bewusstsein zu schaffen.⁹² Diese Ähnlichkeit zwischen Toller und Leviné fällt im Dorstschen Drama weg. Obwohl auch der junge Leviné die Tendenz der Politisierung der Literatur von 1919 (bzw. von 1968) repräsentiert, stellt ihn Dorst als Realpolitiker dar. So verkörpert die Figur Leviné die radikalste Gegenposition zu Toller, die das Dilemma des Dichters deutlicher macht.

Die erste Begegnung zwischen Toller und Leviné deutet das Verhältnis des kommunistischen Führers zu Russland an: Leviné stellt Toller Fragen, die dem revolutionären Programm Lenins entnommen sind. In dieser Szene betont Dorst die politische Wirkungslosigkeit Tollers, weil Leviné über die

⁹¹Rosa Leviné, „Vorwort“. In: Eugen Leviné: *Stimmen der Völker zum Krieg*. 2. Auflage. Berlin: Malik-Verlag 1925, S. 5.

⁹²Siehe Wolfgang Frühwald, „Kunst als Tat und Leben: über den Anteil deutscher Schriftsteller an der Revolution in München 1918/1919“. In: Wolfgang Frühwald und Günter Niggel (hrsg. v.): *Sprache und Bekenntnis. Sonderband des literaturwissenschaftlichen Jahrbuchs*. Berlin: Duncker & Humblot 1971, S. 361-389, Zitat: S. 365.

Lage der Räterepublik besser Bescheid weiß. Er zeigt auch, dass Toller keinen Programmpunkt durchgebracht hat.

Hier trifft Dorst eine dramatische Entscheidung, denn anders lautende Berichte über die politischen Fähigkeiten Tollers und Levinés sind in der Literatur über die Münchner Räterepublik zu finden. Rosa Leviné beschreibt Tollers Unwissen über die Wehrfähigkeit:

Es waren keine Waffen da. Toller musste nach der Proklamierung der Räterepublik erklären, dass er nicht wisse, über wieviel Waffen er verfüge. Später stellte sich heraus, dass man ungefähr 600 Gewehre besaß, wobei der größte Teil schußunfähig war, und fast keine Munition⁹³.

Dasselbe könnte man auch Leviné vorwerfen: der Münchner KPDler Hans Kain schrieb am 1.8.1919, dass Leviné „[...] als eingebildeter Diktator der bayerischen Phrasenpolitik ganz naiv fragen musste, wie groß denn das Landminimum einer bayerischen Bauernfamilie ist [...]“⁹⁴. Hier soll aber nicht die Frage nach der vermeintlichen Ignoranz der Akteure gestellt werden, sondern die nach der dramaturgischen Entscheidung, die Dorst trifft. Er stellt Toller als einen politischen Dilettanten dar, der realitätsfremd ist. In der dritten Szene ist Toller nicht in der Lage, ein komplettes Revolutionsprogramm vorzustellen und so begründet Dorst Olgas Kritik an Tollers Passivität. Bisher hat er keine Programmpunkte zusammengestellt. Der Dichter, die Welt aus der Ferne betrachtend, nimmt an der praktischen Politik nicht teil. Obwohl er auf konkrete gesellschaftliche Veränderungen abzielt, beschäftigt er sich am meisten mit der ethischen Ebene der Revolution. Sein Mangel an Tatsachensinn kontrastiert mit der eindeutigen revolutionären Auffassung Levinés.

Das zweite Gespräch zwischen Toller und Leviné bildet den Schlüssel zum Verständnis des Antagonismus zwischen den beiden Figuren. Die Rollen sind jetzt vertauscht: nun hält Leviné die Führung und unterhält sich mit dem Gefangenen Toller. Am Anfang der Diskussion kommt das Motiv der

⁹³Gerhard Schmolze (hrsg. v.): *Revolution und Räterepublik in München 1918/19 in Augenzeugenberichten*. Mit einem Vorwort von Eberhard Kolb. Düsseldorf: Karl Rauch 1969, S. 302.

⁹⁴Zitiert nach Paul Hoser, „Geschichtliche Wirklichkeit, literarische Quellenverwertung und Gegenwartsbezug in Tankred Dorsts Drama *Toller*“. In: Stefan Neuhaus, Rolf Selbmann und Thorsten Unger (hrsg. v.). *Ernst Toller und die Weimarer Republik. Ein Autor im Spannungsfeld von Literatur und Politik*. Würzburg: Königshausen & Neumann 1999, S. 87-111, Zitat: S. 97.

politischen Schauspielerlei des Dichters wieder vor. Wie die Sozialdemokraten setzt Leviné Tollers Politik mit seiner Kunst gleich. Als Toller sich wegen seiner Verhaftung beklagt, erwidert Leviné: „Die Märtyrerrolle steht Ihnen doch gut. Schreiben Sie nicht ein Drama darüber?“ (56) Toller geht nicht auf diese Bemerkung ein und verstummt. Dann konfrontiert ihn Leviné mit der faktischen Lage der Räterepublik: Noske steht vor Dachau. Leviné hat ein klares Ziel. Er will, dass Toller die Führung einer Sektion in Dachau zur Stärkung der Moral in der Truppe übernimmt.

Hier treffen jedoch zwei unvereinbare Kampfvorstellungen aufeinander. Nach Leviné ist der Kampf zur Vorbereitung einer weiteren Revolution unvermeidbar: „Es gibt Niederlagen, die endgültig sind, - wenn wir jetzt kapitulieren, ohne Kampf. Und es gibt eine Niederlage, die ist nur ein aufgeschobener Sieg“ (58). Hier gibt Leviné bekannt, dass er an den Erfolg der Münchner Erhebung nicht mehr glaubt, sondern nur an den großen Endsieg. Obwohl die Räterepublik unhaltbar ist, weicht er von den Kämpfen um Dachau und München nicht ab. Der gegenwärtige Kampf, egal ob er gewonnen wird oder nicht, bereitet den Weg für eine zukünftige erfolgreiche Revolution vor. Diese Vorstellung von einem Sieg der proletarischen Revolution unter allen Umständen ist nicht minder utopisch als die anarchistische „Revolution der Liebe“. Dieser kommunistische Gedanke hängt natürlich mit der marxistischen Idee zusammen, dass der Kapitalismus die Keime seiner eigenen Zerstörung in sich trägt. Der teleologische Geschichtsverlauf kann nur zur Beseitigung des Kapitalismus führen.

Aufgrund eines solchen kommunistischen Weltbildes versteht sich Leviné als Teil eines autonomen Systems, doch sein Anteil daran hat lediglich geringe Auswirkungen. Die Zeitentwicklung bekommt die Oberhand und andere Mächte tragen die Verantwortung für das Geschehen. Im Gegensatz dazu glaubt Toller an die Wirkungen menschlicher Handlungen und verpasst keine Gelegenheit, seine humanistische Revolutionstheorie durchzusetzen. Seine Ablehnung der Geiselmordung hängt damit zusammen. Insofern stellen die Dorstschen Figuren Toller und Leviné

Webers Antithese von der Verantwortungs- und Gesinnungsethik dar.⁹⁵ Der Gesinnungsethiker Leviné, dessen persönliche Initiativen von geschichtlichen oder soziologischen Mechanismen begrenzt werden, sieht sich verpflichtet, die extremsten Revolutionsmethoden anzuwenden, bis der gute Zeitpunkt kommt. Diese politische Auffassung setzt die Heiligung der Mittel durch den Zweck voraus. In diesem größeren Geschichtsrahmen wird die Gewaltanwendung annehmbar im Namen einer besseren Zukunft.

Diese Art Gewalt ist natürlich nicht Selbstzweck, sondern sie ist eine Garantie für die völlige Zerstörung der kapitalistischen Ordnung. Toller wehrt sich gerade gegen diesen Radikalismus: „Und dann... machen Sie immer weiter kaputt! Und kaputt!“ (57). Leviné erwidert ihm, dass *Tabula rasa* gemacht werden muss, damit der echte sozialistische Staat entstehen kann:

Allerdings, Toller! Allerdings wollen wir „kaputt machen“. Vollständig! Nämlich den Staat, diese Maschinerie, die die Bourgeoisie so sorgfältig gepflegt hat, um ihre Profitherrschaft damit zu sichern. Wenn wir es zulassen, dass dieser Staat in seiner Grundstruktur erhalten bleibt, wenn wir nur – was Sie wollen, Toller – nur ein paar gesetzliche Änderungen vornehmen, um eine sogenannte sozialistische Ordnung herzustellen, dann haben wir in kürzester Zeit wieder ganz und gar den alten Staat und den alten Kastengeist und die alte Bürokratie, nur diesmal mit dem Wort „sozialistisch“ sanktioniert (57).

Nach Leviné ist die völlige Beseitigung des kapitalistischen Staates der einzige Weg zur Errichtung einer neuen Weltordnung, die sich auf kommunistische Prinzipien gründet. Leviné beschreibt auch die möglichen Konsequenzen einer gescheiterten Revolution. Er geht soweit, dass er die Ereignisse von 1933 voraussieht: „Und dann dauert es nicht lange, bis irgendein neuer Caesar im Namen des „Sozialismus“ Europa in Brand steckt“ (57-58). Hier ahnt der Realpolitiker Leviné, dem Dichter gleich, das Kommende voraus und dadurch rechtfertigt er die Strenge seines schematischen Denkmusters: man muss alles tun, um eine größere Anzahl von Opfern in der Zukunft zu vermeiden. Dorst, aus der Perspektive von 1968 rückblickend, gibt dem Realpolitiker in dieser Hinsicht Recht und rechtfertigt in diesem Punkt die radikale Politik Levinés.

⁹⁵Siehe Max Weber, „Politik als Beruf“. In: Max Weber: *Gesammelte politische Schriften*. Hrsg. v. Johannes Winckelmann. 2. Aufl. Tübingen: Mohr 1958, S. 493-548.

Dieses fertige Denkschema Levinés setzt den Begriff des Verrates voraus, der auch in diesem Gespräch zwischen Toller und Leviné vorkommt. Leviné wirft Toller sein Verhältnis zur Bourgeoisie vor:

TOLLER 22 000 mit schlechten Waffen. Man wird uns das vorwerfen -

LEVINÉ Die Gerichte der Bourgeoisie?

TOLLER *hysterisch*: Ich bin kein Verräter!

LEVINÉ Für uns Kommunisten besteht das Verbrechen nicht darin zu opfern, sondern zu zweifeln. (58)

Der Zweifel an dem Sieg der Revolution ist also ein „Verbrechen“. Aus diesem revolutionären Standpunkt entsteht eine kompromisslose Führung, die punktuelle Anpassungen nicht zulässt. Eine Mitarbeit mit der SPD ist im kommunistischen Programm ausgeschlossen und wird deshalb nicht in Betracht gezogen. Obwohl die Lage der Münchner Räterepublik unhaltbar ist, werden mögliche Verhandlungen negiert. Die kommunistische Revolutionsführung folgt vorher bestimmten Regeln, von denen die Führer im Namen ihrer Ideologie nicht abweichen dürfen. In dieser Hinsicht ist die Weltanschauung der Kommunisten in sich abgeschlossen: auf eine Tatsache X reagiert man in einer Weise Y. Alle die anderen Möglichkeiten sind ohne Bedenken ausgeschlossen. Man verfährt systematisch. Im Gegensatz dazu stellt Toller seine politische Tätigkeit ständig in Frage, da sie oft in Konflikt mit seiner Ethik gerät. Seine Spontaneität erlaubt eine pragmatische Anpassung an die weitere Entwicklung der Revolution. Gerade darin liegt das Dorstsche Interesse für die Dichterfigur Toller im Vergleich zu Leviné: "Für mich war damals Leviné deshalb nicht so interessant, weil es mir schien, als ob bei so einer Figur Denken und Tun eins sind, also in sich keinen großen Widerspruch hat"⁹⁶. Dieses schematische Entweder-Oder-Denken lässt sich, wie gezeigt, bei den Nebenfiguren kommunistischer Gesinnung im Drama feststellen. Während der Produktion des Dramas wird Leviné weiter entwickelt, obwohl er am Anfang, so Dorst, nur eine Vertretungsfunktion erfüllte: „Aber Leviné war anfangs eine abstrakte Gegenfigur und hat dann im Laufe der Beschäftigung mit diesem ganzen Komplex an Gewicht gewonnen“⁹⁷. Am Ende dieser Szene zeigt sich die Komplexität der Figur

⁹⁶Dorst, Laube, Palitzsch, S. 68.

⁹⁷Ebd., S. 67.

Leviné, als Dorst nochmals auf Tollers gefühlsmäßiges Verhältnis zur Macht und seine schauspielerische Haltung hinweist.

Im Lauf der Diskussion überredet Leviné Toller, den Posten in Dachau zu übernehmen. Zu diesem Zweck schafft der Realpolitiker eine temporäre Einigung mit Toller: „Ich dachte, wir hätten ein gemeinsames Interesse, – einen gemeinsamen Kampf! Erpressen will ich Sie nicht! Bitte! Sie sind frei!“ (58) Dorst deutet die Falschheit dieser Verbindung durch Levinés körperliche Distanzierung von Toller, die er in einer Szenenanweisung bekannt gibt: „Toller – der heroische Untergang, diese Vorstellung verbindet ihn jetzt mit Leviné – will auf ihn zu, Leviné weicht aus, öffnet die Tür. Toller ab“ (58). Hier zeigt sich Levinés Raffinement der Beeinflussung Tollers: momentan steht die Begeisterung der Truppen in Dachau über parteiischen oder ideologischen Gegensätzen. Ironischer Weise duldet der kommunistische Ideologe einen vorübergehenden Ausstieg aus seinem systematischen Denkschema, und eine Übereinkunft mit dem Gegner, gerade zur Durchsetzung seiner Ideologie.

Diese von Leviné inszenierte Vereinbarung mit Toller hat, so Onderdelinden, auch etwas Schauspielerisches: „Leviné may prove himself superior to Toller, but everything considered he too is an actor who has played a successful role in order to win Toller over to the Communist „Räterepublik“⁹⁸. Leviné, nochmals dem Dichter gleich, benutzt rhetorische bzw. künstlerische Methoden, damit Toller sich an dem Kampf um Dachau beteiligt. Die politische Tätigkeit des Realpolitikers ist ebenso wie die des Dichters von Schauspielerei geprägt: der Politiker betont bestimmte Aspekte, damit der Gegner sich seiner Sache anschließt.

Aus Naivität und Unerfahrenheit sieht Toller diese plötzliche Annäherung Levinés nicht kritisch: er denkt, so Dorst, an den möglichen dramatischen Untergang. Diese Passage erinnert an Tollers schauspielerische Übernahme des Vorsitzes im Zentralrat. Dorst weist viel deutlicher auf Tollers schauspielerische Natur als auf die Levinés hin. Als

⁹⁸Sjaak Onderdelinden, „Revolution as Revue: Peter Weiss's and Tankred Dorst's German Revolution-Plays“. In: C.C. Barfoot and Theo D'haen (hrsg. v.): *Tropes of Revolution: Writers reactions to real and imagined revolutions 1789-1989*. Atlanta: Rodopi 1991, S. 257-285, Zitat: S. 284.

Toller am Ende der Szene abgeht, apostrophiert ihn Leviné als Schauspieler. Hier geht es nicht nur um die Perspektive Levinés, sondern um eine allgemeinere Entlarvung des politischen Dichters, der sich in Pose setzt. Die Szenenfolge denunziert zusätzlich diese Schauspielerei. Nach dem Gespräch zwischen Toller und Leviné macht Dorst einen Sprung in der Zeit und stellt Toller im Jahr 1939 dar. Der Dichter liest eine romantisierte Version des „Sieg“ in Dachau für bürgerliche Damen vor. Vor dem Ausbruch des Zweiten Weltkrieges hält sich der jüdische Dichter im Salon an die Vergangenheit und setzt sich in New York in Pose. Hier betont Dorst die Schauspielerei Tollers und seine Realitätsferne. Was hier passiert, hat wenig mit den Ereignissen in Deutschland zu tun.

Tollers Verhältnis zur Bourgeoisie weist auf seine schauspielerische Haltung hin. Als er sich in den letzten Tagen der Revolution bei einem Bürger versteckt, findet die letzte Verkleidung statt: Toller lässt sich einen Bart wachsen und färbt seine Haare. Obwohl er sich verstecken will, findet jedoch eine Wende statt. Der Adlige sagt Toller, dass Levinés Rede vor Gericht viel Bewunderung hervorrief. Toller wünscht sich eine ebensolche Anerkennung seiner revolutionären Aktion und zerreißt deswegen sein Kostüm, als die Wohnung durchsucht wird. Toller will anerkannt und, ebenso wie Leviné, bewundert werden. Diese Rede Levinés ist nur aufgrund ihrer Wirkung auf Toller wichtig. Insofern braucht Dorst sie nicht zu inszenieren. Tollers eigene Rede vor Gericht ist deutlich von Ruhmsucht geprägt. Toller versucht sich von der Bourgeoisie abzugrenzen, indem er sich mit Leviné und Landauer identifiziert. In dieser Hinsicht beeinflusst Toller, so Dorst, das Scheitern der Revolution: "Und es ist ihm – uneingestanden – lieber, unterzugehen mit heroischer Pose als auf Kosten seiner bürgerlich-moralischen Integrität der Sache zum Sieg zu verhelfen"⁹⁹. Nach Dorst geht Tollers Schauspielerei soweit, dass er sogar das ganze Unternehmen gefährdet.

Hinter diesem schauspielerischen Auftreten Tollers verbirgt sich Ruhmsucht. Im Gegensatz dazu stellt Dorst die schauspielerische Haltung Levinés weniger pejorativ dar. Im Lauf des Dramas wird sie jedoch immer

⁹⁹Dorst, „Arbeit an einem Stück“, S. 90.

deutlicher erkennbar. In den ersten Szenen bringt Dorst einen kühlen Leviné auf die Bühne. Erst nach der Geiselmordung kommt es zu einem Gefühlsausbruch bei diesem Realpolitiker. Als Toller plötzlich in den Versammlungsraum eintritt und die Geiselmordung verkündet, nimmt Leviné die Nachricht zuerst mit seinem bisherigen Stoizismus auf. Auf die Frage Maenners nach den Schuldigen – „Wer hat es denn gemacht?“ – antwortet er: „wir alle, Genosse Maenner“ (66). Hier tritt Leviné zum erstenmal aus seiner Führerrolle und setzt alle politische Gesinnungen gleich: die Verantwortung fällt an alle. Trotz dieses kleinen Erkenntnismoments kritisiert er das Geschehene nicht. In dieser Hinsicht billigt Leviné die grausamen Konsequenzen der Revolution, ohne nach Schuldigen zu suchen. Im Gegensatz dazu distanzieren sich Toller, Paulukum und der Bankangestellte Maenner von der Rätebewegung. Ihr Wille zur Revolution bleibt unantastbar, solange kein Blut fließt. Sie lehnen also die praktischen Folgen der Revolution ab. Ihre Revolution bleibt Theorie, Idee, Wille.

Diese letzte Begegnung zwischen Toller und Leviné zeigt die Unmöglichkeit einer echten Vereinbarung ihrer Positionen. Die Ohnmacht der ethischen Debatte erreicht hier einen Höhepunkt und nach der offenen Kritik Tollers an der Geiselmordung verliert Leviné seine bisherige Beherrschung. An dieser Stelle, in der sich zum ersten Mal hinter der kühlen Fassade des Realpolitikers Gefühle zeigen, beginnt eine Änderung in Levinés Haltung. So spricht er Toller an:

Und jetzt schreien Sie Mord, weil da ein Paar Tote liegen – keine Arbeiter, sondern Mitglieder einer antisemistischen Schweinebande von Adligen! Es müssen noch mehr sein! Die sind eine Pest und die müssen wir ausrotten! Die tun uns nicht Leid! Für die sind wir ja auch Banditen! Die denken auch nicht dran, uns zu schonen, wenn sie uns kriegen (66)!

Levinés Erregung gründet sich auf sein revolutionäres Wertesystem, das durch den Bibelspruch „Auge um Auge, Zahn um Zahn“ zusammengefasst werden kann: „Ich bin sofort bereit, das ein Verbrechen zu nennen, wenn die Bourgeoisie ihre Verbrechen auch zugibt“ (66). Nach der kommunistischen Revolutionsauffassung behält jede politische Partei ihre Position und wartet auf eine Schwächung des Gegners, bevor sie ihre Forderungen zur Diskussion bringt. So erstarrt die Revolution, die man dann nur mit Gewalt

wieder in Bewegung setzen kann. Für Leviné sind Gewalttaten Bestandteil der Revolution: nur so kann der Klassenantagonismus überwunden werden. Er akzeptiert diese Tatsache und ärgert sich deswegen über Toller. Mehr und mehr entfernt er sich von seiner klar definierten Führerrolle.

Als Leviné und Reichert in einer späteren Szene belastende Akten anzünden, taucht das Privatleben wieder auf. Reichert spricht Leviné sogar mit Vornamen an, was bisher im Drama noch nie geschah. Auch redet Leviné zum ersten Mal von seiner Familie. Er erwähnt ein rührendes, friedliches Bild seines Kindes, das mit der Mutter Fahrrad fahren lernt. Leviné vertieft sich so stark in diese Phantasie, dass er sich momentan von den revolutionären Vorgängen zurückzieht; er ist dann völlig erschrocken als plötzlich Granaten einschlagen. Hier fällt der Realpolitiker aus seiner strengen Rolle als Revolutionsführer und zeigt sich als Mensch. Aus Scham schlüpft er jedoch schnell zurück in die Politikerrolle, als Reichert ihn fragt, wo er sich mit seiner Familie verstecken will:

LEVINÉ *gepeinigt*. Ich wollte nicht, Reichert! Ich wollte nicht!

REICHERT Fürn Heldentod ist keiner geschaffen.

LEVINÉ Du verstehst das falsch! Es geht doch nicht um mein persönliches Leben! Ich habe kein persönliches Leben, Reichert!

REICHERT Die Partei, verstehe. (70)

Leviné leugnet irgendwelche Gefühle vor Parteifreunden ab, obwohl Reichert sie als normal und menschlich bezeichnet. Auch außerhalb politischer Versammlungen legt sich der Realpolitiker auf seine Führerrolle fest. Nach Leviné soll das Privatleben eines Revolutionärs völlig verschwinden. Das Persönliche kann sich dem Interesse der Mehrheit entgegensetzen und Unsicherheit im Chaos hervorrufen.

Die Figur Leviné gewinnt, im Gegensatz zu den anderen Kommunisten, eine komplexere Persönlichkeit. Olga, Walter oder Reichert repräsentieren nur Typen im Drama. Sie stellen eine fertige Position dar, aus der sie weder treten wollen noch können. Ihr systematisches Denkmuster ist ihnen elementare Stütze in einer chaotischen Welt. Dorst zeigt also durch die Figur Leviné, dass die kommunistische Ideologie sich auch nicht als eine eindeutige, perfekte Haltung zur Revolution erweist. Der Realpolitiker sieht

sich verpflichtet, seine menschliche Natur zu verbergen. Sein Denkschema schafft zwar Sicherheit und erleichtert die Revolutionsführung, indem es ethische Fragen ausklammert; aber es führt zu schrecklichen Gewalttaten.

In dieser Hinsicht stellt Dorst das Dilemma jeder politischen Haltung im Drama *Toller* dar, ohne für eine bestimmte Position zu plädieren. Er lässt das Publikum für sich selbst entscheiden. Dies ist möglich, weil Dorst keine ironische Haltung zu den Figuren Toller und Leviné hat. Er stellt beide mit einer gewissen Sympathie dar. Wenn er einen strengen Leviné ohne Gefühle auf die Bühne gebracht hätte, wäre die Figur viel zu schematisch gewesen. So hätte Dorst keine Beziehung zwischen Leviné und den Zuschauern schaffen können. Die kurzen Momente, in denen Leviné aus seiner definierten Rolle tritt und Menschlichkeit zeigt, sind also sehr wichtig. Dorst zeigt auch Verständnis für die Figur Toller. Obwohl er die schauspielerische Natur des Dichters denunziert, kann er nicht seine Menschlichkeit kritisieren. Dorst stellt nur seine Rolle in der Revolution in Frage, weil Toller aufgrund seiner Reflektiertheit handlungsunfähig ist. Im Gegensatz dazu bezieht Leviné seine Handlungsfähigkeit aus der Sicherheit einer Ideologie. Der Politiker ist aktiv, während der Dichter kontemplativ bleibt. Es ist gerade die Aufgabe der Dichtung, das Leben in ihrer Ganzheit darzustellen und in Frage zu stellen. Insofern bleiben die Positionen Tollers und Levinés unvereinbar.

Toller und Leviné haben jedoch eine Gemeinsamkeit: beide erweisen sich als Schauspieler. Der Dichter setzt sich in Pose im Rahmen der Politik und zieht so die Aufmerksamkeit auf sich. Im Gegensatz dazu verbirgt der Realpolitiker seine Persönlichkeit durch eine stoische Fassade. Diese Art politischer Schauspielerei setzt sprachliche Strategien voraus, die ferner untersucht werden müssen.

6. Ideologischer Diskurs im Drama

Im Drama *Toller* drückt sich die Ideologie oft durch typisierte Figuren aus, die über ein geschlossenes, verengtes Weltbild verfügen. Kommunisten wie Leviné, Reichert, Olga oder Walter halten sich an fertige sozio-politische Muster, um Sicherheit gegenüber dem revolutionären Chaos zu schaffen. Folglich sind diese Figuren nicht mehr in der Lage, sich in die Position des politischen Gegners zu versetzen. Ihre reduzierte Weltanschauung lässt nur eine Wahrheit gelten. Dorst stellt diese Figuren dem Dichter Toller entgegen, der als Künstler gerade auch die Gegenseite verstehen will. Trotz dieses guten Willens Tollers erfolgt kein richtiges, ideologiefreies Zusammenkommen der unterschiedlichen Gesinnungen im Drama. Diese Gegenüberstellung von ideologisch unvereinbaren Figuren setzt also die Existenz verschiedener Diskurse voraus; jede Gruppe verteidigt ihre Position durch eine spezifische Sprache.

Zu Beginn des Dramas erwähnt Dorst den kommunistischen Diskurs. Als Mühsam den Proklamations text der Räterepublik vorliest, stellt man den Gebrauch des Wortes *Klassenkampf* in Frage:

REICHERT Vermisse in dem Aufruf das Wort „Klassenkampf“.

MÜHSAM Landauer war dagegen.

LANDAUER In den letzten Jahren ist Blut genug geflossen, sollen wir noch einmal damit beginnen? Unsere Revolution muss eine Revolution der Liebe sein. (11)

Landauer lehnt die Benutzung des Lexems *Klassenkampf* aufgrund seiner starken kommunistischen Prägung ab. Er setzt diese Ideologie mit „Blut“ gleich. Insofern versucht er die anarchistische Räterepublik möglichst von den Kommunisten abzugrenzen. Gleichzeitig betont Dorst die Weltfremdheit des utopischen Dichters, der an eine Revolution ohne Kampf glaubt. Der Antagonismus zwischen Anarchisten und Kommunisten übernimmt also nicht nur eine politische, sondern auch eine sprachliche Form, und Dorst weist mehrmals darauf im Drama hin. In der 13. Szene kommt ein weiteres Beispiel vor, das den Akzent auf die marxistische Kollektivsprache setzt:

LANDAUER Ich muss Erich in Schutz nehmen. Wir kennen doch seine Ideen, die haben doch immer einen gewissen Eigenwert.

OLGA *bissig*: „Eigenwert“ ist unmarxistisch.

LANDAUER Ich muss mich wohl erst auf Ihre Terminologie umschulen lassen (43).

Hier deutet Dorst an, dass die bestehenden Konflikte zwischen den Figuren zum Teil an der Sprache liegen: Anarchisten und Marxisten verfügen über keine gemeinsame Sprache.

Diese Beispiele zeigen, wie gesellschaftliche Auseinandersetzungen in die Sprache eindringen. Ein bestimmtes Kollektiv entwickelt sein eigenes Repertoire, das es von der natürlichen Sprache ableitet, und so bekommen die Wörter einen „symptomatischen“ oder ideologischen Sinn. In seinen textsoziologischen Arbeiten definiert Peter V. Zima solche Gruppensprachen durch den Begriff *Soziolekt*¹⁰⁰. Jeder Soziolekt ordnet die Wirklichkeit nach eindeutigen Gegensätzen, durch die er sich von anderen Diskursen abgrenzt. Der marxistische Soziolekt setzt z.B. das Proletariat der Bourgeoisie entgegen; die Antithese vom Guten und Bösen gehört zur christlichen Sprache. Der Soziolekt entwickelt also einen Komplex von Klassifikationen (Taxonomien), der „nichts als soziologische und semiotische *Hypothesen über die Wirklichkeit*“¹⁰¹ darstellt. Im Drama *Toller* konfrontiert Dorst die Anarchisten mit kommunistischen Ideologen und die diskursiven Verfahren der Ideologie zeigen sich an Äußerungen von Leviné, Landauer und Toller. Ein Vergleich ihrer Diskurse zeigt die besondere Reaktion des Dichters Toller auf die Ideologie.

Diese Diskursanalyse gründet sich auf Zimas sogenannten *restriktiven Ideologiebegriff*, der über Karl Mannheims allgemeinen Ideologiebegriff hinausgeht:

*Die Ideologie ist ein diskursives, mit einem bestimmten Soziolekt identifizierbares Partialsystem, das von der semantischen Dichotomie und den ihr entsprechenden narrativen Verfahren (Held/Widersacher) beherrscht wird und dessen Aussagesubjekt entweder nicht bereit oder nicht in der Lage ist, seine semantischen und syntaktischen Verfahren zu reflektieren und zum Gegenstand eines offenen Dialogs zu machen. Statt dessen stellt es seinen Diskurs und seinen Soziolekt als die einzig möglichen (wahren, natürlichen) dar und identifiziert sie mit der Gesamtheit seiner wirklichen und potentiellen Referenten*¹⁰².

¹⁰⁰Dazu und zum Folgenden: Siehe Peter V. Zima: *Ideologie und Theorie: Eine Diskurskritik*. Tübingen: Francke 1989.

¹⁰¹Ebd., S. 249.

¹⁰²Ebd., S. 256.

Die Ideologie ist also durch zahlreiche Sprachsysteme gekennzeichnet, die sich an semantischen und syntaktischen Strukturen zeigen. Im ideologischen Kontext schlägt die Kollektivsprache ein bestimmtes Weltbild vor: diese ideologische Sprache ist „die Art und Weise wie die „Wirklichkeit“ definiert, klassifiziert und erzählt wird“¹⁰³.

Der semantische Bereich bezieht sich auf die Interessen der Sprechenden Gruppe, die sich durch die semantischen Verbindungen verschiedener Sememe (oder Lexeme im Kontext) ausdrücken. Die Textsoziologie interessiert sich nicht nur für die Wahl der isolierten Wörter, sondern viel mehr für ihre semantischen Verhältnisse im Diskurs. Die ideologische Sprache konstituiert semantische Gruppen von Wörtern, die Zima nach Algirdas Greimas' Oberbegriff *Klasseme* (*classèmes, sèmes contextuels*) nennt. Aus der Rekurrenz solcher Klasseme entstehen *semantische Isotopien*, mehrmals wiederholte Motive, die die Kohärenz der Gruppensprache sichern. Die Isotopien, sozusagen die Leitfäden des *Textes*, können also vom Diskurs abgelesen werden und so verraten sie die Relevanzkriterien des Soziolektivs. Diese Kriterien entsprechen dem Standpunkt des Kollektivs und können sich in einem anderen Soziolektiv als irrelevant erweisen; dieser bezieht sich auf andere Gegensätze.

Diese Klassifikationen (Taxonomien) beeinflussen die syntaktische Ebene des Diskurses. Ein Subjekt, individuell oder kollektiv, trägt die Verantwortung für die Struktur des ideologischen Diskurses als Erzählung (*énoncé*). Diese Erzählung ist die sprachliche Form des menschlichen Projektes, das der Sprecher oder das Aussagesubjekt (*sujet d'énonciation*) bekannt gibt. Die Analyse des Erzählvorgangs zeigt das Verhältnis des Sprechenden Subjektes zu seinem Diskurs deutlich. Spricht das Aussagesubjekt in seinem Namen? Im Namen einer Gruppe? Versteckt es sich hinter einer mythischen ungreifbaren Instanz wie dem Staat oder einer Religion?

Das erzählende Subjekt organisiert den Diskurs in verschiedenen Gegensätzen, die dann in der Form einer Erzählung als „*récit*“ vorkommen. In

¹⁰³Ebd., S. 232.

dieser Erzählung vergibt das Aussagesubjekt mehrere aktantielle Rollen, die über die strukturelle Semiotik von Greimas hinausgehen. Greimas unterscheidet zwischen diesen diskursiven Funktionen: *Auftraggeber/ Gegenauftraggeber, Held (Subjekt)/Antiheld (Antisubjekt), Helfer/Widersacher* und *Objekt*. Das erzählende Subjekt stellt sich als einen Helden vor, das den gegebenen Auftrag erfüllt und dabei die anderen Aktanten der Erzählung charakterisiert. Diese Charakterisierung erfolgt durch *Modalitäten*, die sich oft an Verben zeigen. Z. B. kann es einem Aktanten an Wollen, Können oder Wissen fehlen.

Dieses hier kurz resümierte Modell Zimas soll als Instrument zur Analyse des ideologischen Diskurses im Drama *Toller* dienen. Die sprachlichen Verfahren des ideologischen Diskurses zeigen sich an der Figur Leviné am deutlichsten. Sie sind oft an kleinen punktuellen Stellen erkennbar im Drama, sie schlagen sich jedoch am klarsten in Redesituationen nieder. Als Leviné eine Rede (47-50) vor Parteimitgliedern hält, stellt ihn Dorst als einen Ideologen dar, dessen Denkschema von einem starren, dualistischen Charakter geprägt ist. Leviné fängt seine Rede mit einer Darlegung der politischen Konstellation an, die den Antagonismus zwischen den Parteien betont. Die beschriebenen Machtverhältnisse gehen aus dem bereits gescheiterten Putsch der Bamberger Regierung hervor. Leviné gründet sich auf diesen misslungenen Versuch gegen die Revolution, um die Notwendigkeit des militärischen Kampfes gegen die SPD und die Reichstruppen zu legitimieren. Zu diesem Zweck versucht er, SPDler und Anarchisten in Misskredit zu bringen.

Zu Beginn der Rede greift er zuerst die sozialdemokratischen Putschisten an und stellt sie als eine fast harmlose, begrenzte Clique dar, die insgeheim handelt: „Unter der Regierung Toller ist es möglich, dass eine Handvoll Banditen nachts in die Häuser dringt, Leute herausholt und nach Bamberg verschleppt!“ Leviné beschreibt die Gegner der Räterepublik mit pejorativ konnotierten Wörtern, die sich im Lauf der Rede mit anderen Sememen oder Ausdrücken semantisch verbinden. „Noskes Schlächtern“ ersetzen dann diese „Banditen“. Leviné betont die Gefährlichkeit der SPD für die Räterepublik durch Sememe, die an den Krieg erinnern. Er erwähnt ihre

Waffen: „Genossen, wir sind es doch nicht, die mit Kanonen und Söldnern kommen, um andere niederzuschlagen“. Leviné betont auch das sogenannte Ziel der Truppen: „andere niederzuschlagen“. Diese Ausdrücke können der semantischen Isotopie *Bourgeoisie* subsumiert werden. Leviné beschreibt also die sozialdemokratisch Gesinnten durch eine semantische Isotopie, die sich im Lauf der Rede entwickelt.

Leviné stürzt sich dann auf Tatsachen, damit diese negative Beschreibung der Bourgeoisie für die Zuhörer annehmbar wird. Er fasst zuerst die Lage der Räterepublik zusammen und betont dann die erfolglose Entwaffnung der Bürger: „Es wird in den nächsten Tagen in Dachau scharf geschossen werden.“ Hier entfernt sich Leviné von seinem polemischen Ton und lässt das allgemeine Pronomen es die Situation darstellen. Insofern sollen „Noskes Schlächter“ den Zuhörern als Angreifer erscheinen. Im Gegensatz dazu spricht Leviné von einer „bewaffneten Aktion gegen die Mörder unserer Revolution“. Diese Art Verteidigungsgeste soll den militärischen Kampf gegen die Reichstruppen begründen.

Die semantische Ebene des Diskurses betont also den Dualismus zwischen KPDLern und SPDlern, der auch den syntaktischen Bereich und das aktantielle Schema betrifft. Die Bourgeoisie tritt als Gegenbeauftraggeberin auf, die sich dem Plan der Räteregierung (die Einrichtung des Sozialismus') durch Gewalt entgegensetzt. Leviné gibt zu verstehen, dass die Bourgeoisie, von Noske vertreten, die Verantwortung für das kommende Blutbad trägt. Leviné schiebt eigentlich die gesamte *Schuld* der bürgerlichen Klasse auf Noske, der zum Antiheld (Antisubjekt) wird. Leviné vermeidet, irgendeine politische Partei zu erwähnen. „Nach Bamberg“ gilt als genügende Bezeichnung für die SPD und den ehemaligen Ministerpräsidenten Hoffmann. Leviné setzt also die Bourgeoisie, die SPD und die Reichstruppen unter der Führung von Noske in eins, damit der politische Gegner eine greifbare Form für die Zuhörer annimmt: der politische Antagonismus konzentriert sich auf die Person Noske.

Gleich zu Beginn der Rede gibt also Leviné den Konflikt mit der Bourgeoisie bekannt. So sucht der ideologische Diskurs von Anfang an, sich vom politischen Gegner abzugrenzen. In der gleichen Weise will sich Leviné

von den Anarchisten unterscheiden. Die politischen Dichter übernehmen die Rolle der Widersacher, wenn Leviné ihnen eine Mitarbeit mit der SPD während des Putsches vorwirft: „Die haben in dieser Nacht nicht mal die Stiefel der weißen Banditen auf dem Pflaster gehört! Wahrscheinlich haben sie sich die Ohren zugehalten! Sie hören ja sowas nicht gern!“ Hier charakterisiert Leviné die Aktanten des Diskurses durch Modalitäten: die Anarchisten haben nicht hören *wollen*. Die politische Haltung der Anarchisten kennzeichnet sich durch ihre Passivität.

Diese Zurückhaltung der Anarchisten zeigt sich auch an einer semantischen Isotopie. Leviné konstruiert sie mit Sememen, die mit der künstlerischen Produktion der politischen Dichter zusammenhängen. Leviné betont ihre Kunst, um sie umso besser von einer effektiven Politik zu trennen. Er reduziert eigentlich ihre Politik auf eine sprachliche Geste. Die Dichter „reden und regieren“; sie „schwätzen“ und „behaupten“; ihre Leistungen bleiben „leeres Gerede“. Leviné stellt auch diese auf der Sprache basierte Politik dem Verb *tun* entgegen: „Und was hat Toller hier in der Stadt für die Sicherheit des Proletariats *getan*? Er hat *wortreiche Befehle erlassen*, über die die Bourgeoisie gelacht hat.“ (Hervorhebung von mir) Leviné zeigt die Wirkungslosigkeit der anarchistischen Politik durch die Reaktion der Bourgeoisie, die die Autorität der Schein-Rätepublik nicht anerkennt. Leviné behauptet, die Dichtung sei keine politische Tat.

Nach Leviné begnügen sich die anarchistischen Räteführer mit einer solchen effektlosen Politik, weil sie Angst vor der Tat haben. „Da schwärmen sie immer von einer besseren Welt, und jetzt sagt man ihnen: handelt! Und da sind sie *furchtbar* erschrocken – man hat sie aufgeweckt und jetzt laufen sie kopflos herum und heben abwehrend die Hände!“ Leviné denunziert die utopischen Vorstellungen der Anarchisten, die er als schlummernde Dilettanten darstellt. Diese Kritik an den Anarchisten steht hier nicht ohne Grund. Leviné versucht sie durch eine Kritik der anarchistischen bzw. bürgerlichen Moral zu rechtfertigen.

In seiner Rede stellt Leviné eine anthropomorphisierte Moral dar, die Tollers Benehmen im Namen einer pazifistischen Ethik bestimmt: „Die Moral verbietet ihm zu töten“; „Eine Moral, die ihm vorschreibt: keine bewaffnete

Aktion gegen die Mörder unserer Revolution!“ Diese Moral erscheint also in der Form eines mythischen Aktanten, der die Oberhand gewinnt und den Widersacher Toller zu einem einfachen Objekt ihres Willens macht. Leviné stellt also Toller als eine Marionette dar, die in ethischen Prinzipien gefangen bleibt. Leviné bringt dann diese humanistische Moral in Verbindung mit der Bourgeoisie, indem er ihre bürgerliche Herkunft durch rhetorische Fragen andeutet: „Wo hat er diese Moral denn her? Wer ist ihm dafür dankbar? Wir? [...] Uns interessiert nicht die Moral der Bourgeoisie und nicht die Moral des Herrn Toller“. So betont Leviné die Passivität der Anarchisten und ebenso ihre vermeintliche Zusammenarbeit mit der SPD.

Im Gegensatz dazu schlägt Leviné einen radikal anderen Moralbegriff vor: „Was der Revolution nützt, das ist für uns moralisch.“ Die Moral wird im kommunistischen Soziolekt ganz neu definiert. Diese Moral – die Heiligung der Mittel durch den Zweck – schließt ethische Fragen völlig aus. Der kommende Erfolg der Revolution rechtfertigt also jede Methode, auch die Gewaltanwendung. Leviné versucht jedoch zu verhindern, dass die Zuhörer zu dieser *Conclusio* kommen, indem er die schon erwähnte Kampfverantwortung auf „Noskes Schlächter“ verschiebt. So kann das Publikum nicht schließen, dass die Kommunisten freiwillig in den Kampf eintreten oder ihn sogar wünschen. Das aktantielle Schema dient diesem Zweck.

Diese kommunistischen Kampf- und Moralvorstellung gründet sich auf das russische Modell, auf das Leviné als ehemaliger Teilnehmer hinweist. Diese geglückte Revolution gilt als ein Präzedenzfall, der den Sieg der Münchener Räterepublik wahrscheinlich erscheinen lässt. Zu diesem Zweck zieht Leviné eine Parallele zwischen Bayern und den Vorgängen in Russland. Er wiederholt den selben Ausdruck in sukzessiven Sätzen: wie in Russland steht die Münchner Arbeiterschaft auf „einem vorgeschobenen Posten“. Leviné plädiert also für eine Anwendung des russischen Modells in Bayern, denn die Russen „haben ausgehalten und sie haben recht behalten“. Hier betont Leviné nicht nur den Erfolg der Russen, sondern auch die Richtigkeit ihres revolutionären Verhaltens, einem Beispiel dem die Münchner Arbeiterschaft folgen sollte. Leviné zitiert mehrmals das russische Beispiel:

„Die Erfahrungen der Russischen Revolution haben doch gezeigt, wie wichtig es ist, sofort die Arbeiter zu bewaffnen“. Oder: „In Russland, Genossen, haben wir mit diesen gefährlichen Narren kurzen Prozess gemacht“. Diese Sätze bringen Faktizität in den Diskurs und so versucht Leviné, die Revolutionsmethoden seiner Partei zu legitimieren.

Der Ideologe konstruiert eine Schein-Objektivität, die den Zuhörer beeinflussen soll. Hier wird Levinés Rede jedoch nicht mit Begeisterung, sondern mit Skepsis empfangen: „Mir san da net in Russland!“ Dieser Arbeiter zweifelt an der Anwendbarkeit der russischen Revolutionstheorie auf Bayern. Die bayerische Lage ist ja anders: im Gegensatz zu Russland besitzt das bayerische Gebiet keine geschlossene Wirtschaft, die eine Blockade vom Rest des Landes überleben könnte; die Massen sind nicht genug politisch aufgeklärt; das Land hat keine Revolutionserfahrung. Schon in der ersten Szene des Dramas erwähnt Gandorfer diese Unvereinbarkeit des russischen Modells mit den Verhältnissen in Bayern. Als man über Leviné redet, weist Gandorfer auf Levinés Unwissen über Bayern hin: „Aber keine Bayerenerfahrung!“ (7) Leviné übergeht verschiedene Tatsachen, die die bayerische Identität bestimmen und passt seinen Diskurs schlecht an die Interessen des Publikums an. Die Rede wird als irrelevant betrachtet. Die Relevanz, „die besonderen, partikularen Interessen entspricht und niemals *der* Gesellschaft in deren Gesamtheit zugerechnet werden kann,“¹⁰⁴ bestimmt die gelungene oder gescheiterte Rezeption des Diskurses:

Wichtig ist, dass am Anfang eines jeden Klassifizierungsvorgangs eine Entscheidung über Relevanzkriterien steht, dass das Subjekt des Diskurses darüber entscheidet, welche sprachlichen, geographischen, politischen Merkmale, Unterschiede und Gegensätze relevant sind und welche nicht: Sind bayerische Aussprache und Lebensart relevant oder nicht?¹⁰⁵

Die Wahl der relevanten Informationen ist also der erste Schritt zur Vorbereitung eines ideologischen Diskurses und Leviné scheitert gerade hier. Leviné wendet seinen gewissermaßen von der russischen Zentrale vorgegebenen Diskurs auf Bayern an, ohne die lokalen Gegebenheiten zu beachten. Dadurch bleibt seine Rede abstrakt und darum sind die Hörer nicht

¹⁰⁴Ebd., S. 239.

¹⁰⁵Ebd., S. 270.

bereit, ihm ohne weiteres zu folgen. So betont Dorst noch einmal das schemahafte Denken der Kommunisten im Drama, die ihre Theorie nicht in Praxis umsetzen können.

Die Münchner Arbeiter lehnen also das russische Beispiel ab und verlangen als Reaktion darauf, dass Toller, die Gegenposition vertretend, das Wort übernimmt. Insofern wollen sie, dass Toller und Leviné einen offenen Dialog führen. Seinerseits lehnt Leviné diese politische Debatte ab, denn in Dialog treten heißt, bereit sein, die eigene Position in Frage zu stellen oder zu relativieren. In Kenntnis dessen lehnt der Ideologe ab, die öffentliche Bühne mit dem politischen Gegner zu teilen und gibt Befehl, Toller zu verhaften. Der ideologische Diskurs verfährt, so Zima, nur monologisch:

An dieser Stelle schließt sich der Kreis: denn es zeigt sich, dass der monologische Charakter des ideologischen Diskurses nicht nur mit dessen Identifikationsmechanismen und mit der Ausblendung der Objektkonstruktion zusammenhängt, sondern auch mit dessen Dualismus, Manichäismus. Wo Wahrheit und Lüge, Gut und Böse, Held und Antiheld aufeinanderprallen, kann es keinen Dialog geben¹⁰⁶.

Das narrative Aktantenmodell verhindert die Möglichkeiten einer konstruktiven Kommunikation. Dahinter steht eine Autoritätsfrage: das sprechende Subjekt Leviné diskreditiert die Gegenbeauftragte *Bourgeoisie* und ebenso die Anarchisten in der Rolle der Widersacher. Leviné nimmt für sich die Rolle des Helden in Anspruch, der seinen Auftrag von der Arbeiterschaft bekommen haben soll: „Genossen, man sagt mir eben, Toller wollte den Saal betreten. Im Interesse der Arbeiterschaft habe ich Befehl gegeben, ihn zu verhaften“. Leviné legitimiert die Verhaftung Tollers mit den Interessen der Arbeiterschaft und insofern handelt er nicht mehr in seinem eigenen Namen. Er versteckt sich hinter dieser Gruppe, obwohl gerade die Arbeiter Toller hören wollen.

In dieser Rede deutet Dorst die Ohnmacht des ideologischen Diskurses an. Es gelingt Leviné nicht, das russische Modell als Lösung durch faktische Beispiele vorzustellen, und dieses Scheitern der Sprache führt zu einer Gewalttat gegen Toller. Hier bleibt die Ideologie in ihrer Gewaltspirale

¹⁰⁶Ebd., S. 289.

gefangen. In der dritten Szene des Dramas kritisiert Toller Levinés Unehrlichkeit beim Reden, als er mit Olga spricht:

Warst du mal im Matthäuser, wenn Leviné geredet hat? Du siehst direkt, wie er sich um Kontakt bemüht. Und grade deswegen sind die Leute mißtrauisch. Du denkst immer: er hat recht, und dabei weißt du, dass er lügt. So ist die Stimmung im Saal. Er kommt nicht an. (23)

Im Gegensatz dazu könnte man vermuten, dass der Dichter, der Wortbegabte, diskursiv erfolgreicher als der Realpolitiker ist. Man kann diese Hypothese durch eine sprachliche Analyse der Rede Tollers vor Gericht und seiner Gespräche mit Leviné überprüfen. Zuerst ist jedoch eine Analyse der Rede Landauers in der Universität (27-29) am Platz. Diese Untersuchung zeigt, dass die Dichter Toller und Landauer auf den ideologischen Diskurs Levinés auf zwei unterschiedliche Weisen reagieren.

Landauers Rede ist durch einen dualistischen Charakter gekennzeichnet. Der Dichter konfrontiert zwei unvereinbare Auffassungen des Sozialismus: die marxistische und die anarchistische. Der wesentliche Unterschied zwischen diesen beiden Theorien gründet sich auf ihre Geschichtsauffassungen. Der marxistische Sozialismus soll aus der historischen Entwicklung des Kapitalismus entstehen, der in sich die Keime seiner eigenen Zerstörung trägt. Im Gegensatz dazu ist der anarchistische Sozialismus frei von zeitlichen Verhältnissen. Dieser hängt viel mehr mit dem Willen der Gemeinde zusammen: „Der Sozialismus, wie wir ihn meinen, ist zu allen Zeiten möglich, wenn eine genügende Anzahl Menschen ihn will“. Diese Willensfreiheit setzt sich der historischen Forderung des Marxismus' entgegen, die „Marx entdeckt – vielmehr: erdacht hat“. Landauer beschreibt also die marxistische Geschichtsauffassung als eine intellektuelle Konstruktion, die im ideologischen Diskurs der Marxisten jedoch als Naturgesetz gilt.

Landauer wehrt sich gerade gegen diese scheinbare Notwendigkeit der gesellschaftlichen Entwicklung und bekämpft insofern eine Strategie des ideologischen Diskurses. Ideologen stellen ihre Diskurse als natürlich und selbstverständlich vor. Sie konstruieren, so Zima, eine künstliche Notwendigkeit:

Anders ausgedrückt: Die Herrschenden behaupten von ihren Klassifikationen (Taxonomien), sie seien objektimmanent und setzten sich dabei bewußt oder unbewußt über die Tatsache hinweg, daß die Objekte der Ideologien, der Sozialwissenschaften, der Literaturen, Religionen und Philosophien durch das Definieren, Klassifizieren (und Erzählen) erst konstituiert oder mit-konstituiert werden.¹⁰⁷

Obwohl dieser Erzählvorgang die Infragestellung seines ideologischen Diskurses verhindern will, kritisiert ihn Landauer. Er denunziert den historischen Topos, nach dem der unaufhaltbare Geschichtsverlauf zwangsläufig zum Sozialismus führen soll. Zu diesem Zweck benutzt Landauer Komposita, die einen chaotischen Eindruck vermitteln. Der Ausdruck „Häufung vieler kleiner Massengeschehnisse und Massenunterlassungen“ betont den Mangel an Struktur des marxistischen Planes und seinen passiven abwartenden Charakter. Das Oxymoron „*kleiner Massengeschehnisse*“ spielt auch diese Rolle. Landauer setzt diesem geschichtlichen Automatismus die persönliche Verantwortung entgegen: „für uns sind die Träger der Geschichte Personen, und für uns gibt es auch Schuldige“. Landauer beabsichtigt eine individuelle Einbeziehung in die Einrichtung des Sozialismus' und zugleich in die einer besseren Welt.

Diese Kritik an der marxistischen Geschichtsauffassung bestimmt die erste Phase der Rede Landauers, die er dann in einem anderen Tonfall fortführt. Er stellt nun eine Art gesellschaftliche Entwicklung dar, die religiöse Züge übernimmt:

Der kennt die Apostel der Menschheit schlecht, der meint, der Glaube an die Erfüllung gehöre zu ihrem Tun. Der Glaube an die heilige Wahrheit gehört dazu und die Verzweiflung an den Menschen und das Gefühl der Unmöglichkeit! Wo über die Menschheit Großes, Umschwung und Neuerung gekommen ist, da ist es das Unmögliche und Unglaubliche, das ist eben das Selbstverständliche gewesen, was die Wendung gebracht hat.

Hier ist die Rede von der mythischen Instanz „heilige Wahrheit“, die zum ersten Mal im Diskurs auftritt. Diese sogenannte Wahrheit hängt mit den folgenden religiös konnotierten Ausdrücken zusammen: „Apostel der Menschheit“, „der Glaube an die Erfüllung“, „an die heilige Wahrheit“, „Umschwung und Neuerung“, „Wendung“. Diese oben zitierte Textpassage setzt also die Existenz einer Kraft voraus, die die Welt regiert und weitertreibt.

¹⁰⁷Ebd., S. 239.

Die Wirkung dieser Wahrheit hängt vom Glauben der Gemeinde an eine soziopolitische Verbesserung ab.

Diese Passage, eine originale Stelle aus Landauers „Aufruf zum Sozialismus“, gründet sich auf die Landauersche Auffassung des Geistes. Der Geist entspricht dem latenten menschlichen Potential und die Rolle des Dichters besteht gerade darin, den Geist zu erwecken. Nach Landauer verbindet dieser Geist die Menschen miteinander:

Geist ist Gemeingeist, und es gibt kein Individuum, in dem nicht, wach oder schlummernd, der Trieb zum Ganzen, zum Bunde, zur Gemeinde, zur Gerechtigkeit ruht. Der natürliche Zwang zur freiwilligen Vereinigung der Menschen untereinander, zu den Zwecken ihrer Gemeinschaft, ist unausrottbar da; [...] ¹⁰⁸.

Der Dichter soll also diesen unterdrückten Geist durch seine Kunst anregen, was eine Wiederkehr zum ursprünglichen menschlichen Zustand und eine erneute Harmonie ermöglicht.

Der Geist appelliert also an die Empfindungswelt der Menschen. Landauer weist auf Gefühle in der Passage direkt hin, die Dorst im Stück montiert. Er bezieht sich auf „die Verzweiflung an den Menschen und das Gefühl der Unmöglichkeit“. Die unvereinbaren politischen Gesinnungen verschwinden momentan hinter dieser Empfindung; so versucht Landauer, das Publikum zu erreichen und für seine Sache zu gewinnen. Landauer beabsichtigt also, die Zuhörer für den Glauben an den Geist, oder an die „heilige Wahrheit“ zu gewinnen. Zu diesem Zweck betont er, dass der Geist die Verantwortung für positive, vergangene Veränderungen trägt: die „heilige Wahrheit“ bringt Wendezeiten, die „das Unmögliche und Unglaubliche, das ist eben das Selbstverständliche“ durchsetzen. Landauer inszeniert eine mythische Instanz in seinem Diskurs, die im Menschen immanent ist und das Unmögliche verwirklichen kann.

In dieser Hinsicht bedient sich Landauer, wie Leviné, dem diskursiven Verfahren der Ideologie. Zuerst kritisiert er die Bestrebung der Marxisten nach einer Scheinobjektivität, die sie durch den sogenannten wissenschaftlichen Charakter ihrer Geschichtsauffassung erwerben wollen. Dann ersetzt Landauer diesen „natürlichen“ Status durch ein anderes

¹⁰⁸Landauer, S. 140.

scheinbares *Naturgesetz*: eine mythische Instanz, eine heilige Wahrheit, die die Welt regiert und Antwort auf die Leiden der Menschheit gibt. Landauer beschreibt diese Weltverbesserung als Ausdruck des Selbstverständlichen.

Landauer wehrt sich gegen den ideologischen Diskurs der Marxisten durch sprachliche Verfahren, die sich als ebenso ideologisch erweisen. Wie Leviné sichert Landauer das monologische Verfahren seines Diskurses, als Zwischenrufe ihn unterbrechen: „Lassen Sie mich doch weiterreden! Sie brauchen doch die Marxisten nicht zu verteidigen!“ Landauer geht also auf die Kommentare der Studenten nicht ein und führt seine Rede unbeirrt weiter. Insofern stimmt der Dichter seinen Diskurs ungenügend auf das Publikum ab. Am Ende der Rede unterbrechen ihn die Studenten durch Gelächter und Kommentare. Landauer kann nicht mehr reden und verlässt den Saal. Der letzte Kommentar, „Das gelobte Land von Moses Itzig!“, bezieht sich auf die folgende Metapher Landauers: „wir wollen denn, wenn es sein muss, Schiffbruch leiden, bis wir den Sieg haben und Land sehen“.¹⁰⁹ Die Zuhörer lehnen den prophetischen, religiösen Ton der Rede ab, die sie mit Landauers Judentum in Verbindung bringen. Die antisemitischen Studenten betrachten Landauers Rede als irrelevant. Die folgende Szene, die groteske Nachahmung und Beschimpfung der Juden, zeigt die Unmöglichkeit einer positiven Rezeption des Landauerschen Diskurses.

Landauer und Leviné stellen also Relevanzkriterien auf, die den Interessen ihres Publikums nicht entsprechen. Insofern verfällt der pazifistische Dichter Landauer den ideologischen Sprachverfahren. Er bekämpft eine Ideologie durch eine andere und ist insofern nicht im Stande, aus dem ideologischen Teufelskreis zu treten. Die Sprache ist hier kein Kommunikationsmittel mehr, sondern ein Hindernis am Zusammenkommen. So weist Dorst auf die Grenzen der ideologischen Diskurse hin: eine Ideologie ist nur einem Teil der Wirklichkeit angemessen. Im Gegensatz zu

¹⁰⁹Katastrophische Vorstellungen dieser Façon waren zu dieser Zeit nicht selten, die expressionistische Dichtung liefert dafür zahlreiche Hinweise. Danach könne es einen Neuanfang erst nach einem völligen Einsturz des Alten geben. Man hat in der Literaturgeschichte dieses Denken tatsächlich mit jüdischen Vorstellungen in Verbindung gebracht, da viele expressionistische Dichter jüdischer Herkunft waren.

Landauer versucht sich Toller mit anderen Strategien zur Bekämpfung des ideologischen Diskurses.

Toller will der Massen keine ideologische Vision aufzwingen, sondern einen öffentlichen Dialog über politische Fragen und Methoden herstellen. Deshalb stellt ihn Dorst nie in einer offiziellen Redesituation vor Partei- oder Rätemitgliedern dar. Im Gegensatz dazu tritt Toller für eine Zusammenarbeit der Parteien ein und versucht, SPDler und KPDler durch Verhandlungen zu vereinen¹¹⁰. Das erste Gespräch zwischen Toller und Leviné (37-40) ist besonders bezeichnend dafür. Am Anfang der Diskussion kritisiert Toller die geschlossene Haltung der Kommunisten und die dauernde Verborgenheit ihrer politischen Absichten. Der Dichter bittet Leviné um einen öffentlichen Gedankenaustausch: „Leviné – seien Sie doch nicht dogmatisch! Ich bin froh, daß Sie gekommen sind, endlich. Lassen Sie uns über alles reden! Wir dürfen nicht diese Bewegung in ein starres System zwingen. Es sind neue Ideen da, neue Impulse –“. Toller denunziert den Mangel an einer echten Kommunikation und die mögliche Konsequenz: eine Verschwendung der revolutionären Kräfte. Toller geht noch weiter und drückt seine Freude aus, eine Chance zur Mitarbeit und Verständigung zu bekommen. Leviné geht auf diesen Annäherungsversuch nicht ein und schlägt einen fertigen Fragenkatalog anstelle einer offenen Diskussion vor: „Beantworten Sie mir ein paar Fragen?“ Die folgende Fragestellung, die bisherige Programmverwirklichung der anarchistischen Räteregierung betreffend, erweist sich als eine Liste rhetorischer Fragen. Leviné weiß besser Bescheid als Toller über den Verlauf der revolutionären Vorgänge. Toller kann auf seine Fragen nicht präzise antworten.

Levinés Haltung ist typisch für einen Ideologen, der keine Besprechung der Gegenposition duldet. Die Ideologie, als geschlossener Diskurs, lässt nur rhetorische Fragen gelten: Fragestellungen, Erwiderungen, Widersprüche sind völlig ausgeschlossen; eine Ideologie herrscht allein über

¹¹⁰In dieser Hinsicht tut Dorst dem historischen Toller nicht Unrecht, da der Dichter dauernd versuchte, die Meinungsverschiedenheiten zwischen den Parteien zu überwinden. Nach ihm waren die damaligen Konflikte sekundär: „Die Gegensätze zwischen dem gegenwärtigen prov. Zentralrat und A.B.S. sind keineswegs grundsätzlicher Natur“. Zitiert nach Max Gerstl: *Die Münchener Räte-Republik*. München: Verlag der Politischen Zeitfragen 1919, S. 46.

die Wahrheit. Im Gegensatz dazu setzt der Dialog, so Zima, Fragen nach der eigenen politischen Überzeugung und einer Bereitschaft zur Kompromisse voraus:

Ein solcher Diskurs lässt keinen Dialog mit andersartigen Sprachformen zu: denn der Dialog geht aus der Ambiguität und der Ambivalenz hervor und setzt eine gewisse ironische Distanz dem eigenen Tun und Sagen gegenüber voraus¹¹¹.

Leviné lehnt den politischen Dialog, der einen möglichen Austritt aus dem russischen Modell bedeuten kann, entschieden ab. Er hält sich an ein Denkschema, das ihm Sicherheit verschafft. Im Gegensatz dazu besteht Tollers Kraft gerade darin, seine politische Haltung immer wieder in Frage zu stellen. Trotz dieses Willens stößt Toller an die unüberwindbare Geschlossenheit Levinés. Insofern verfährt dieses Gespräch nur scheinbar dialogisch. Im Drama dient es eigentlich einer doppelten Darstellung der Tollerschen Unzulänglichkeit in der revolutionären Politik. Toller ist zuerst nicht imstande, ein anarchistisches Programm zu vollbringen; dann ist er auch nicht fähig, dem ideologischen Diskurs Levinés zu entgehen. Toller lässt sich von Leviné durch Fragen verunsichern, die die Möglichkeit eines gelungenen Zusammenkommens verhindern. Der Dichter der Menschlichkeit, gegen die Ideologie kämpfend, gerät in politische Isoliertheit; der Freund Landauer bedient sich der Ideologie; Leviné lehnt den Dialog ab.

Im zweiten Gespräch mit Leviné (54-58) versucht Toller nochmals der kommunistischen Ideologie ein Ende zu setzen. Er will die Strategien Levinés an den Tag legen. Es gelingt jedoch Leviné, das Gespräch auf Toller zu konzentrieren. In der Tat leitet er die ganze Diskussion, indem er entscheidet, auf welche Fragen Tollers er eingeht. Dieses Gespräch ist, dem ersten verwandt, auch nur scheinbar dialogisch. Zum Beispiel vermeidet Leviné Tollers Frage nach einer Zeitbestimmung für den Erfolg der Revolution:

TOLLER Woran glauben Sie, Leviné? Sagen Sie mir das!

LEVINÉ *einfach und sicher*. Ich glaube an den Sieg des Proletariats.

TOLLER Heute? Morgen? Wann denn?

LEVINÉ Nehmen Sie den Posten an?

Leviné will sich nicht durch Prognosen über die Zukunft bloßstellen und bringt das Gespräch auf den Posten in Dachau zurück. Im ganzen Drama gelingt es

¹¹¹Zima, S. 265.

Toller nicht, einen Dialog mit dem politischen Gegner zu führen. Der ideologische Diskurs behält die Oberhand.

Selbst Toller, gegen die Ideologie kämpfend, nähert sich am Ende des Dramas einigen ideologischen Sprachverfahren. Diese Veränderung hängt mit dem obligatorischen monologischen Charakter einer Verteidigungsrede zusammen. Seine Rede (103-105) ist an ein bürgerliches Gericht adressiert, das seine Teilnahme an der Räterepublik verkleinern will. Toller wehrt sich gegen die Negation seiner Verantwortung in der Revolution und versucht, sich möglichst von der Bourgeoisie abzugrenzen. Zu diesem Zweck schließt er sich an die radikalsten Revolutionäre an. Toller erinnert zuerst an das Schicksal Landauers, Levinés und das der gefallenen anonymen Arbeiter, mit denen er sich identifiziert („die Arbeiter, meine Mitkämpfer“). Toller setzt diese revolutionäre Gruppe der Bourgeoisie entgegen, die durch eine Folge von Sememen als Mörderin bezeichnet wird. Die Bürger haben „auf viehische Weise erschlagen“, „standrechtlich ermordet“ und „fusiliert“. Tollers Rede ist, einem ideologischen Diskurs gleich, von Dualismus geprägt. Diese semantische Trennung von der Bourgeoisie ist Toller wichtig, denn das Gericht bemüht sich darum, dem Dichter aus bürgerlicher Herkunft „mildernde Umstände zu verschaffen“, „seine Verbrechen zu verkleinern, ja, zu entschuldigen“.

Das Gericht gründet sich auf Tollers sensible Natur und seinen Dichterstatus, zwei Umstände, die seine Verantwortung für die Revolution reduzieren sollen. Die Bourgeoisie stellt Tollers Teilnahme an der Räterepublik als einen leichtsinnigen Fehler dar, der aus dem „Fieber der Revolution“ entstand. Deswegen behandelt Toller dann den Topos des Dichters. Er zählt zuerst Namen von Schriftstellern auf, die dem Gericht bestätigen, dass er Dichter ist. Dann negiert er gerade diese Kategorisierung als Dichter. Sein Dichtertum sollte ihn nicht von der Revolution trennen und im Gegensatz dazu setzt er die Dichtung mit einer politischen Tat gleich:

Lassen Sie mich dem entgegen: dass ich alles im vollen Bewußtsein und in der vollen Verantwortung getan habe; und dass ich als Dichter keine Zeile geschrieben habe und – falls Sie mir noch einmal Gelegenheit dazu geben – keine Zeile schreiben werde, die ich nicht verantworten wie eine begangene Tat!

Toller betont den Ernst der politischen Dichtung, die sich nicht auf die Ästhetik beschränkt. Das Geschriebene gilt als politische Tat. Der Dichter ist genauso verantwortlich für seine politische Aktion wie der Politiker. Toller behauptet, er werde durch seine politische Einmischung schuldig. Um diese Tatsache zu begründen, vergleicht er sich mit dem Publikum, eine Mehrheit von unbeteiligten Zeugen der Revolution. Die Zuschauer, „als ewig Abwartende und ewig Unschuldige“, waschen sich die Hände in Unschuld, indem sie sich von der Räterepublik distanzieren. Tollers Beteiligung an der Revolution impliziert also seine Verantwortung. Er meint: „Menschen haben dies getan und ich habe es mit ihnen getan“. Toller wird also durch die Tat schuldig, egal ob sie eine dichterische Form hat oder nicht.

Jedoch nuanciert Dorst Tollers Verantwortung für die revolutionären Vorgänge durch ein Zitat aus Tollers Autobiografie. Dorst setzt die folgende Textpassage und die originale Verteidigungsrede zusammen:

Aber ich weiß heute: wer auf der Ebene der Politik, im Miteinander ökonomischer und menschlicher Interessen kämpft, muss die Erfahrung machen, dass Gesetz und Folgen seines Kampfes von anderen Mächten bestimmt werden als von seinen guten Absichten, dass ihm die Art der Wehr und Gegenwehr aufgezwungen wird.¹¹²

Diese Zitatmontage betont die damalige politische Unerfahrenheit Tollers und stellt gleichzeitig seine tatsächliche Verantwortung in Frage. Wenn Toller rückblickend zugibt, dass seine politische Teilnahme an der Räterepublik von anderen Mächten beeinflusst – oder sogar bestimmt – wurde, stellt er seine Verantwortung selber implizit in Frage. Während der Revolution bekommen die geschichtlichen, sozio-politischen und wirtschaftlichen Kräfte die Oberhand und verkleinern den realen Anteil Tollers. Hier deutet Dorst Tollers Unzulänglichkeit als Politiker an. Das milde Urteil entspricht dieser Feststellung: Toller wird zu 5 Jahren Festungshaft verurteilt; Leviné wurde erschossen; Mühsam wurde während der Räterepublik in Bamberg eingesperrt, wo er dann 1933 zu Tode geprügelt wurde. Das Gericht erkennt Toller nicht als Politiker an und verurteilt ihn nicht wie einen Revolutionär. Obwohl Toller sich ideologischer Sprachverfahren bedient, erreicht er sein

¹¹²Toller: „Eine Jugend in Deutschland“, S. 121-123.

Ziel nicht. Er gehört noch immer zur Bourgeoisie und noch immer zu den Literaten. Der Diskurs des Dichters, des Wortbegabten, versagt.

Die Tragik seines Schicksals zeigt sich daran: der Dichter, der die Welt in seiner Ganzheit fasst, sieht sich gezwungen, seine Wirkungslosigkeit festzustellen. Toller verfügt über keine richtige Beeinflussungsmittel in dieser in Ideologien zerfallenen Welt. Seine Kunst wird von den Kommunisten als „leeres Gerede“ bezeichnet und als harmlose ästhetische Form von der Bourgeoisie betrachtet; der politische Dialog scheitert ebenso wie seine Bestrebung nach dem Status eines Revolutionärs im Prozess. Das ideologische Sprechen dient dazu, die Massen in eine bestimmte Richtung zu bewegen. Toller versucht den Dialog, wird aber gerade dadurch handlungsunfähig. Ideologischer Sprechmuster bedient er sich erst dann, als sein Status eines Revolutionärs in Frage gestellt wird. Nun verfällt er in ideologisches Sprechen, um sich vor Gericht zumindest den Anschein eines handelnden Politikers zu geben. Darin liegt seine Schauspielerei, die Dorsts Skepsis dem politischen Dichter gegenüber hervorruft. In *Toller* denunziert Dorst gerade diese wirkungslosen Dichter, ohne für eine Gegenposition einzutreten. Insofern verkörpert er die Haltung, die er von den Künstlern erwartet. Die Kunst soll Fragen, Auseinandersetzungen, Reflektionen hervorrufen und dies, ohne fertige Lösungen vorzuschlagen.

7. Ausblick

Vor *Toller* schreibt Dorst fabelhafte Dramen und Stücke fürs Marionettentheater, Gattungen, die er dann aufgrund seiner schon im zweiten Kapitel erwähnten „Suche nach Realität“ verlässt. Nach dieser Zäsur tun sich neue Horizonte vor Dorst auf, und in den sechziger und siebziger Jahren bleibt die Wahl historischer Stoffe eine Beständigkeit in seiner Arbeit. Seine Werke können zwei Gruppen zugeordnet werden: den politischen Stücken und den deutschen Familiengeschichten. Die hier kurz präsentierten politischen Stücke haben einige Ähnlichkeiten mit *Toller*.

Der Fernsehfilm *Sand*, 1970 verfasst und 1971 gedreht, inszeniert die Ermordung des Lustspieldichters A. v. Kotzebue, den C. L. Sand im Jahr 1819 erstach. Die Hauptfigur Sand zeigt, wie Toller und Philemon, eine Neigung zur schauspielerischen Pose und zum Märtyrertod, Eigenschaften, die ihn in Verbindung mit Christus bringen. In der dritten Szene des Dramas, als Sand zum ersten Mal auftritt, sieht man ihn allein, in seiner Studentenbude lernend. Nach einer Weile hört er auf und beginnt mit einem Nagel zu spielen, dessen Spitze er auf die Mitte seiner Handfläche setzt. Er drückt immer stärker auf den Nagel und beobachtet, wie die Spitze sich in seine Hand hineindrückt. Diese Passage weist auf die Stigmata Christi direkt hin. Im Lauf der Szene betrachtet sich Sand oft im Spiegel, eine wiederholte Geste, die seine Fixierung auf sich selbst andeutet. Hier setzt Dorst den Akzent auf die innere Unruhe des Studenten und beschäftigt sich weniger mit dem gesamten sozio-politischen Komplex als im Drama *Toller*, er betont viel mehr die Persönlichkeit der Hauptfigur. In dieser Hinsicht bewahrt er sich eine größere Freiheit im Umgang mit den Fakten, obwohl er immer noch Originaldokumente ins Drama montiert.

Im Stück *Eiszeit*, 1973 in Bochum uraufgeführt, spielt die Geschichte eine solche untergeordnete Rolle. Der historische Hintergrund ist nur der Ausgangspunkt der Fiktion. Dorst bezieht sich zuerst auf das letzte Lebensjahr des norwegischen Nobelpreisträgers Hamsun und erfindet dann den Rest des Vorgangs. Das Tagebuch dieses weltberühmten Schriftstellers,

Auf überwachsenen Pfaden, dient als Anregung zu dem Stück. Hamsun, der mit den Nazis zusammenarbeitete, wird nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges ein Prozess gemacht.

Die Handlung des Dramas spielt sich in einem Altersheim in Norwegen ab, als der Neunzigjährige auf seinen Prozess wartet. Dort lernt der Alte den jungen Studenten Oswald kennen, der ihn früher töten wollte. Gerade vor dem geplanten Attentat verlor Oswald jedoch den Mut. Im Lauf des Dramas unterhalten sich die beiden, und diesmal gelingt es Oswald auch nicht, den Alten zu töten. Am Ende des Dramas bringt sich der Student um. Zusammen besprechen sie die problematischen Episoden ihrer gemeinsamen Vergangenheit und ihre Diskussion zeigt, dass sie ein unterschiedliches Verhältnis zur Zeit haben. Während der Junge unter der Vergangenheit leidet, versteckt sich der Alte hinter einer Art Zeitlosigkeit. Wegen seiner Schwerhörigkeit nimmt der Alte nur scheinbare Kontakte mit den anderen auf, denn er versteht das Gesagte nur teilweise; sein Diskurs verfährt fast monologisch. So deutet Dorst die Schwierigkeit einer gelungenen Kommunikation an, ein Thema, das man auch in *Toller* findet. Der Alte ist isoliert: er muss den eigenen Sohn nach seinem Alter fragen; er versteht die Jugend und ihre engagierte Literatur nicht; er erkennt die Taten der Nazis nicht an. „Nach dem Krieg“, schreibt Horst Laube, „sieht er nichts ein. Ein dummes Genie. Bewusstlos, ahistorisch, wie ein Naturding. Geschichte ist ihm eins, von Eiszeit bis Neuzeit“¹¹³. Insofern zieht sich der Alte von der Realität zurück und verschleiert die Grenzen zwischen Täuschung und Wirklichkeit.

In den politischen Stücken verfügen die Dichterfiguren über ein problematisches Verhältnis zur Wirklichkeit, eine Konstanz in Dorsts Schaffen. Es ist genauso in den Dramen *Kleiner Mann, was nun?* (nach dem gleichnamigen Roman von Hans Fallada und 1972 in Bochum uraufgeführt) und *Goncourt oder die Abschaffung des Todes* (mit Horst Laube, 1977 in Frankfurt uraufgeführt). Dorst thematisiert die Haltung bürgerlichen Intellektueller zur Politik, die oft ihren Mangel an Tatsachensinn verrät.

¹¹³Horst Laube, „Dorst, Tankred oder Existenz als Rolle“. *Theater Heute* Jahressonderheft (1972), S. 68-69, Zitat: S. 68.

Während Toller und Sand sich durch ihre politischen Taten in Pose setzen, genügt es Hamsun, die Vorgänge aus einer Distanz zu beobachten. So zeigt jede Figur ihre eigene Weltfremdheit.

In den deutschen Familiengeschichten geht es auch um das Verhältnis verschiedener Figuren zur Zeit und zur Geschichte. Dorst handelt jedoch nicht mehr von berühmten historischen Figuren, sondern von dem Menschen überhaupt, der mit seiner belastenden Vergangenheit umgehen muss. Zwischen 1975 und 1980 gibt Dorst sechs Chroniken aus einer Familiengeschichte in Zusammenarbeit mit Ursula Ehler heraus. Jedes Stück spielt vor dem Hintergrund einer wichtigen Episode der deutschen Geschichte. So kann Dorst den Einfluss des Zeitverlaufs auf den Menschen zeigen:

Es interessiert mich, Personen in verschiedenen Phasen ihres Lebens zu sehen, wiederzusehen, wiederzuerkennen, und dahinter das Phänomen Zeit: wie Zeit durch Menschen hindurch geht, sie trägt, sie verändert, sie fallen lässt. Und das ist dann auch ein Zusammenhang, der etwas über unsere Geschichte sagt. Denn die deutsche Geschichte gehört zu ihrer privaten Geschichte dazu. Ich kann mir diese Personen und ihre Biographien nicht ohne die größere Geschichte der jeweiligen Zeit vorstellen¹¹⁴.

Die Texte enthalten sogar autobiographische Hinweise. Die Familie stammt z. B. aus dem fiktiven Dorf Grünitz im Thüringer Wald, das für Dorsts Geburtsort Sonneberg steht.

Die sechs Werke bilden zwei Triologien, deren Kontinuität sich an den Namen der Figuren und den Orten zeigt. Die Figuren sind alle durch eine Neigung gekennzeichnet, sich an vergangene Zeiten zu erinnern. Sie beschäftigen sich mit Tagebüchern, Fotos und Filmen; so arbeiten sie ihre Vergangenheit auf. Trotz dieser inhaltlichen Gemeinsamkeiten unterscheiden sich die Werke durch die Form deutlich. *Dorothea Merz* (1976) ist ein Roman, *Klaras Mutter* (1978) eine Erzählung und *Mosch* ein Fernsehfilm (1980 gedreht). Die anderen Texte sind Stücke: *Heinrich oder die Schmerzen der Phantasie* (1985 uraufgeführt), *Die Villa* (1980 uraufgeführt) und *Auf dem Chimborazo* (1975 uraufgeführt). Jedoch behält Dorst einen gewissen revuehaften Charakter mit abrupten Zeit- und Ortswechseln, eine

¹¹⁴Günther Erken, „Nachwort“. In: Tankred Dorst: *Deutsche Stücke*. Erster Band der *Werkausgabe* in 4 Bänden. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1987, S. 601-612, Zitat: S. 604.

Erzählweise, die sich seit *Toller* als Konstanz erweist. Im Fall von *Dorothea Merz* spricht Dorst von einem fragmentarischen Roman.

Diese deutschen Familiengeschichten zeigen die Reaktion der Hauptfiguren auf die neuen Zeit- und Lebensumstände. Im Stück *Die Villa* kommen z. B. Personen aus allen gesellschaftlichen Klassen 1948 in einem ehemaligen bürgerlichen Haus zusammen. Gerade vor der immanenten Teilung Deutschlands stellt Dorst kleine Bürger, die an der Grenze im östlichen Gebiet wohnen, in Kontrast zu Schauspielern, politisch unaufgeklärten Figuren und zwei überzeugten Kommunisten, einem alten Arbeiter und einem Studenten. Heinrich, der sich für den Westen entschieden hat, besucht diese heterogene Gruppe. Er schafft Waren über die Grenze und hilft Unbekannten, den Osten zu verlassen. Diese Konfrontation zwischen anders denkenden Figuren führt zu Streitigkeiten und so ist jeder gezwungen, sich in dieser bereits geteilten Welt neu zu orientieren. Jede Figur reagiert auf eine persönliche Weise, denn ihre Haltung gründet sich auf ihre Herkunft, die eine bestimmte Vorstellung von der Zukunft voraussetzt.

Hier inszeniert Dorst eine Vielfalt von Haltungen zum politischen und historischen Kontext und bietet, wie in *Toller*, keine eindeutige Parteinahme an. Trotz dieser Ähnlichkeiten mit *Toller* verändert Dorst in den sechziger und siebziger Jahren das Gleichgewicht zwischen gefundenem und erfundenem Stoff. Immer mehr montiert er fiktive Elemente ins Drama und so ermöglicht er eine Hin-und-Her-Bewegung zwischen Fiktion und Wirklichkeit, zwei Bereiche, die aufeinander wirken. Im Aufsatz *Die Wirklichkeit auf dem Theater* erläutert Dorst diese Dialektik:

Natürlich muss ich das, was auf der Bühne als meine Erfindung dargestellt wird, an der Wirklichkeit prüfen, denn die Verführung, sich im „reinen“, unverbindlichen Spiel zu verlieren, ist groß... [...] Aber es wird mit den Ereignissen auf der Bühne zugleich die Wirklichkeit selbst einer Prüfung unterzogen: an dieser vollkommenen Welt des Scheins und der Täuschung muss sie sich erkennen und in Frage stellen und – vielleicht – ein bisschen verändern¹¹⁵.

Dorsts Dramen erfüllen also die folgende Funktion: sie geben die Illusionen oder die Utopien der Protagonisten bekannt, eine Entlarvung, durch die der Zuschauer sein eigenes Verhältnis zur Wirklichkeit in Frage stellen kann.

¹¹⁵Tankred Dorst, „Die Wirklichkeit auf dem Theater“. *Theater Heute* 3 (1962), S. 8.

Genau in diesem Sinne nimmt Dorst an der Erinnerungsarbeit der Deutschen und der Bearbeitung ihrer jüngsten Geschichte teil. Das tut er durch offene Dramen, die Fragen hervorrufen, ohne dem Zuschauer fertige Antworten aufzuzwingen.

Nach diesen historischen Dramen kehrt Dorst zu Märchenhaftem und Fabelhaftem zurück. In den achziger Jahren bearbeitet er z. B. die Sage vom Zauberer Merlin und verfasst das Drama *Merlin oder Das wüste Land* (1981 in Düsseldorf uraufgeführt) in Zusammenarbeit mit Ursula Ehler. Die Grimmschen Märchen *Eisenhans* und *Herr Korbes* geben auch Anlass zu Stücken. So bezieht sich Dorst auf eine höhere, allgemein gültige Ebene, die trotzdem in Verbindung mit der Gegenwart gebracht werden kann. Dorst meint, „*Merlin* ist eine Geschichte aus unserer Welt: das Scheitern von Utopien“¹¹⁶. Diese Geschichte ist eine Kritik an unserer Zeit: aus der Welt machen die Menschen *ein wüstes Land*.

¹¹⁶Zitiert nach Peter Bekes, „Tankred Dorst“. In: Heinz Ludwig Arnold (hrsg. v.): *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Band 3. 41. Nlg. München: Text & Kritik 1978, S. 15.

8. Literaturverzeichnis

8.1 Primärtexte

8.1.1 von Tankred Dorst

Werkausgabe. 4 Bände. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1987.

Bd. 1:	<i>Deutsche Stücke</i>
Bd. 2:	<i>Merlin, oder, Das wüste Land</i>
Bd. 3:	<i>Frühe Stücke</i>
Bd. 4:	<i>Politische Stücke</i>

„Fünf Szenen aus *Toller*“. *Akzente. Zeitschrift für Literatur* 15 (1968), S. 481-492.

„Szenen aus *Toller*“. *Kürbiskern. Literatur und Politik* 3 (1966), S. 22-43.

8.1.2 von weiteren Autoren

BÜCHNER, Georg: *Dantons Tod*. Stuttgart: Reclam 1964.

HOCHHUTH, Rolf: *Der Stellvertreter. Schauspiel*. Mit einem Vorwort von Erwin Piscator. Reinbek: Rowohlt 1963.

LANDAUER, Gustav: *Aufruf zum Sozialismus*. Hrsg. und eing. v. Heinz-Joachim Heydorn. Frankfurt a.M.: Europäische Verlagsanstalt 1967.

MÜHSAM, Erich: *Befreiung der Gesellschaft vom Staat*. Nachwort v. Hansjörg Viesel. Berlin: Karin Kramer 1973.

---. *Streitschriften. Literarischer Nachlaß*. Hrsg. und mit Anmerkungen v. Christlieb Hirte. Berlin: Volk und Welt 1984.

---. *Tagebücher (1910-1924)*. Hrsg. und mit einem Nachwort v. Chris Hirte. München: dtv 1994.

TOLLER, Ernst: *Eine Jugend in Deutschland*. Reinbeck: Rowohlt Taschenbuch 1963.

---. *Masse-Mensch: Ein Stück aus der sozialen Revolution des 20. Jahrhunderts*. Nachwort v. Rosemarie Altenhofer. Stuttgart: Reclam 1979.

---. *Prosa. Briefe. Dramen. Gedichte*. Mit einem Vorwort v. Kurt Hiller. Reinbeck: Rowohlt Taschenbuch 1961.

WEISS, Peter: *Werke. Band 5: Dramen 2, Die Ermittlung, Lusitanischer Popanz, Vietnam Diskurs*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991.

8.2 Uraufführungen der Stücke Dorsts

Die Kurve: Regie: Hansjörg Utzerath. Bühnen der Hansestadt Lübeck. 26.3.1960.

Freiheit für Clemens: Regie: Friedrich Steig. Städtische Bühnen Bielefeld. 19.11.1960.

Große Schmährede an der Stadtmauer. Regie: Ulrich Brecht. Bühnen der Hansestadt Lübeck. 27.9.1961.

Toller. Regie: Peter Palitzsch. Staatstheater Stuttgart. 9.11.1968.

Kleiner Mann – was nun?: Regie: Peter Zadek. Bochumer Schauspielhaus. 30.10.1972.

Eiszeit. Regie: Peter Zadek. Bochumer Schauspielhaus. 17.3.1973.

Auf dem Chimborazo: Regie: Dieter Dorn. Schloßpark-Theater Berlin. 23.1.1975.

Goncourt oder die Abschaffung des Todes (Zusammen mit Horst Laube): Regie: Peter Palitzsch. Schauspiel Frankfurt. 5.6.1977.

Die Villa: Regie: Jaroslav Chundela/Günter Krämer. Düsseldorfer Schauspielhaus/Württembergisches Staatstheater Stuttgart. 20.9.1980.

Merlin oder das wüste Land: Regie: Jaroslav Chundela. Düsseldorfer Schauspielhaus. 24.10.1980.

Heinrich oder die Schmerzen der Phantasie. Ein Stück: Regie: Volker Hesse. Düsseldorfer Schauspielhaus. 16.6.1985.

Korbes: Regie: Wilfried Minks. Deutsches Schauspielhaus Hamburg. 4.6.1988.

Karlos: Regie: Dieter Dorn. Münchner Kammerspiele. 6.5.1990.

8.3 Filme und Hörspiele

Rotmord: Regie: Peter Zadek. Westdeutscher Rundfunk. 21.4.1969.

Sand: Regie: Peter Palitzsch. 26.10.1971.

Toller. Südwestfunk/Bayerischer Rundfunk. 21.1.1969.

8.4 Gespräche, Reden, Briefwechsel, Essays

DORST, Tankred, „Arbeit an einem Stück“. In: Walter Hink (hrsg. v.): *Geschichte als Schauspiel. Deutsche Geschichtsdramen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1981, S. 22-29.

---. „Die Bühne ist der absolute Ort“. In: Helmut Kreuzer (hrsg. v.): *Deutsche Dramaturgie der sechziger Jahre*. Tübingen: Niemeyer 1974, S. 13-17.

---. „Die Wirklichkeit auf dem Theater“. *Theater Heute* 3 (1962), S.8.

DORST, Tankred, LAUBE, Horst und PALITZSCH, Peter, „Jede Figur hat ihre eigene Wahrheit: Aus Gesprächen zwischen Tankred Dorst, dem Herausgeber Horst Laube und dem Regisseur Peter Palitzsch“. In: Horst Laube (hrsg. v.): *Werkbuch über Tankred Dorst*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1974, S. 60-77.

DORST, Tankred, LEVINÉ, Rosa: „Wie war Leviné? Ein Briefwechsel zwischen Tankred Dorst und der Witwe des Münchner Räterevolutionärs“. In: *Die Zeit* 29. April 1969, S. 10.

DORST, Tankred und VOGEL, Rudolf, „Deshalb schreibt man auch so ungern, ich jedenfalls: Gespräch zwischen Tankred Dorst und Rudolf Vogel“. In: Horst Laube (hrsg. v.): *Werkbuch über Tankred Dorst*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1974, S. 206-221.

HÄRTLING, Peter: „*Wer vorschreibt, hat zurückgedacht*“. *Essays*. Hrsg. v. Klaus Siblewski. Frankfurt a.M.: Luchterhand 1990.

KAAIJ, Peter, TIEGES, Wout, „Interview mit Tankred Dorst“. In: *Hefte. Zeitschrift für deutsche Sprache und Literatur* 6 (1970), S. 33-39.

LANDAUER, Gustav: *Gustav Landauer: sein Lebensgang in Briefen*. Hrsg. v. Martin Buber (Unter der Mitwirkung von Ina Britschgi-Schimmer). Frankfurt a.M.: Rütten & Loening 1929.

---. *Gustav Landauer und die Revolutionszeit 1918/19. Die politischen Reden, Schriften, Erlasse und Briefe Landauers aus der November-Revolution 1918/1919*. Hrsg., eing. und mit einem ausführlichen biographischen Anhang versehen von Ulrich Linse. Berlin: Karin Kramer 1974.

---. *Shakespeare: dargestellt in Vorträgen*. Hrsg. v. Martin Buber. 2 Bände. Frankfurt a.M.: Rütten & Loening 1920.

---. *Zeit und Geist: kulturkritische Schriften 1890-1919*. Hrsg. v. Rolf Kauffeldt und Michael Matzigkeit. München: Boer 1997.

- LEVINÉ, Eugen: *Stimmen der Völker zum Krieg*. 2. Auflage. Berlin: Malik-Verlag 1925.
- GERLACH, Rainer und RICHTER, Matthias (hrsg. v.): *Peter Weiss im Gespräch*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1986.
- WALSER, Martin: *Erfahrungen und Leseerfahrungen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1965, S. 59-65.

8.5 Fachliteratur zum Stück *Toller*

- BOGUMIL, Sieghild, „Poesie und Gewalt: Heiner Müller, Jean Genet, Tankred Dorst“. In: *Neue Rundschau* 9. Juni 1985, S. 52-77.
- CASES, Cesare, „Von Philemon und Toller (und zurück)“. In: Horst Laube (hrsg. v.): *Werkbuch über Tankred Dorst*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1974, S. 117-137.
- HILZINGER, Klaus Harro, „Theatralisierung des Dokuments? Tankred Dorst, *Toller*“. In: Klaus Harro Hilzinger (hrsg. v.): *Die Dramaturgie des Dokumentarischen Theaters*. Tübingen: Niemeyer 1976, S. 121-130.
- ISMAYR, Wolfgang, „Tankred Dorst: *Toller*“. In: Wolfgang Ismayr: *Das politische Theater in Westdeutschland*. Meisenheim am Glan: Hain 1977, S. 286-306.
- JENNY, Urs, „Die pure Fiktion: *Toller* im Fernsehen“. In: *Theater Heute* 6 (1969), S. 53-54.
- KNAPP, Gerhard P., „Ästhetik des Widerspruchs. Tankred Dorsts Revolutionspanoptikum *Toller*“. In: Roland Jost, Hansgeorg Schmidt-Bergmann (hrsg. v.): *Im Dialog mit der Moderne. Zur deutschsprachigen Literatur von der Gründerzeit bis zur Gegenwart*. Frankfurt a.M.: athenäum 1986, S. 402-424.
- KUX, Manfred: *Moderne Dichterdramen. Dichter, Dichtung und Politik in Theaterstücken von Günter Grass, Tankred Dorst, Peter Weiss und Gaston Salvatore*. Wien: Böhlau 1980.
- ONDERDELINDEN, Sjaak, „Revolution as Revue: Peter Weiss's and Tankred Dorst's German 'Revolution-Plays'“. In: C.C. Barfoot and Theo D'haen (edited by): *Tropes of Revolution. Writer's reactions to real and imagined revolutions 1789-1989*. Atlanta: Rodopi 1991, S. 257-285.
- REY, William H., „Der Dichter und die Revolution. Zu Tankred Dorsts *Toller*“. In: *Basis* 5 (1975), S. 166-194.

- RISCHBIETER, Henning, „Fragmente einer Revolution. Tankred Dorst „Toller“ in Stuttgart uraufgeführt“. In: *Theater Heute* 12 (1968), S. 8-11.
- SCHATTENHOFER, Monika: *Eine Modellwirklichkeit: Literarisches Theater der 50er und 60er Jahre. Tankred Dorst schreibt Toller*. Frankfurt a.M.: Peter Lang 1985.
- SHEPPARD, Richard. *Tankred Dorst's Toller: a Case-Study in Reception*. Perthshire: Lochee Publications, 1989.
- STRAUß, Botho, „Geschichte ist nicht, was geschah“. In: *Theater Heute* 11 (1969), S. 42-44.
- TAËNI, Rainer, „Die Rolle des „Dichters“ in der revolutionären Politik. Über *Toller* von Tankred Dorst“. In: *Akzente. Zeitschrift für Literatur* 15 (1968), S. 493-510.
- . *Tankred Dorst: Toller. Grundlagen und Gedanken zum Verständnis des Dramas*. Frankfurt a.M.: Moritz Diesterweg 1977.
- TROMMLER, Frank, „Ein Schauspieler der Revolution. Tankred Dorsts *Toller*“. In: Walter Hink (hrsg. v.): *Geschichte als Schauspiel. Deutsche Geschichtsdramen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1981, S. 355-370.

8.6 Forschungsliteratur zur Münchner Räterepublik

- AY, Karl-Ludwig (Zusammenstellung und historische Einführung): *Appelle einer Revolution: das Ende der Monarchie, das revolutionäre Interregnum, die Rätezeit. Dokumente aus Bayern zum Jahr 1918/1919*. Vorwort von Carl Amery. München: Süddeutscher Verlag 1968.
- BAYERISCHES STATISTISCHES LANDESAMT (hrsg. v.): *Statistisches Jahrbuch für den Freistaat Bayern*. München: Carl Gerber 1919.
- BEYER, Hans: *Die Revolution in Bayern 1918/1919*. Berlin: Deutscher Verlag der Wissenschaften 1982.
- DORST, Tankred (hrsg. v.): *Die Münchner Räterepublik. Zeugnisse und Kommentar*. Mit einem Kommentar von Helmut Neubauer. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1966.
- GERSTL, Max: *Die Münchener Räte-Republik*. München: Verlag der Politischen Zeitfragen 1919.
- HAFFNER, Sebastian: *Die verratene Revolution. Deutschland 1918/19*. Bern-München-Wien: Scherz 1969.

HILLMAYR, Heinrich: *Roter und Weißer Terror in Bayern nach 1918. Ursachen, Erscheinungsformen und Folgen der Gewalttätigkeiten im Verlauf der revolutionären Ereignisse nach dem Ende des Ersten Weltkrieges.* München: Nusser 1974.

HOSER, Paul, „Geschichtliche Wirklichkeit, literarische Quellenverwertung und Gegenwartsbezug in Tankred Dorsts Drama *Toller*“. Stefan Neuhaus, Rolf Selbmann und Thorsten Unger (hrsg. v.). *Ernst Toller und die Weimarer Republik. Ein Autor im Spannungsfeld von Literatur und Politik.* Würzburg: Königshausen & Neumann 1999, S. 87-111.

MITCHELL, Allan: *Revolution in Bayern 1918/1919. Die Eisner-Regierung und die Räterepublik.* Aus dem Amerikanischen von Karl-Heinz Abshagen. München: C. H. Beck 1967.

NEUBAUER, Helmut: *München und Moskau 1918/1919. Zur Geschichte der Rätebewegung in Bayern.* München: Isar 1958.

SCHMOLZE, Gerhard (hrsg. v.): *Revolution und Räterepublik in München 1918/19 in Augenzeugenberichten.* Mit einem Vorwort von Eberhard Kolb. Düsseldorf: Karl Rauch 1969.

SELIGMANN, Michael: *Aufstand der Räte. Die erste bayerische Räterepublik vom 7. April 1919.* Grafenau-Döffingen: Trotzdem Verlag 1989.

STENOGRAPHISCHER BERICHT ÜBER DIE VERHANDLUNGEN DES KONGRESSES DER ARBEITER-, BAUERN- UND SOLDATERÄTE VOM 25. FEBRUAR BIS 8. MÄRZ 1919 IN MÜNCHEN. Eing. v. Gisela Kissel und Hiltrud Witt. Unveränderter Nachdruck der Ausgabe München 1919. Glashütten im Taunus: Detlev Auvermann KG Verlag 1974.

8.7 Forschungsliteratur zum Thema *Literatur und Politik*

FRITTON, Michael Hugh: *Literatur und Politik in der Novemberrevolution 1918/1919. Theorie und Praxis revolutionärer Schriftsteller in Stuttgart und München (Edwin Hoemle, Fritz Rück, Max Barthel, Ernst Toller, Erich Mühsam).* Frankfurt a.M.: Peter Lang 1986.

FRÜHWALD, Wolfgang, „Kunst as Tat und Leben: über den Anteil deutscher Schriftsteller an der Revolution in München 1918/1919“. In: Wolfgang Frühwald und Günter Niggel (hrsg. v.): *Sprache und Bekenntnis. Sonderband des literaturwissenschaftlichen Jahrbuchs.* Berlin: Duncker & Humblot 1971, S. 361-389.

KELLER, Werner, „Drama und Geschichte“. In: Werner Keller (hrsg. v.): *Beiträge zur Poetik des Dramas.* Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1976.

KREILER, Kurt: *Die Schriftstellerrepublik. Zum Verhältnis von Literatur und Politik in der Münchner Räterepublik. Ein systematisches Kapitel politischer Literaturgeschichte.* Berlin: Klaus Guhl 1978.

KREUZER, Helmut (hrsg. v.): *Deutsche Dramaturgie der Sechziger Jahre. Ausgewählte Texte.* (In Zusammenarbeit mit Peter Seibert) Tübingen: Niemeyer 1974.

VIESEL, Hansjörg (hrsg. v.): *Literaten an der Wand. Die Münchner Räterepublik und die Schriftsteller.* Frankfurt a.M.: Büchergilde Gutenberg 1980.

8.8 Sonstige Texte

ARISTOTELES: *Dichtkunst.* Ins Deutsche übersetzt, mit Anmerkungen, und besonders Abhandlungen, versehen v. Michael Conrad Curtius. Hildesheim: G. Olms 1973.

ARNOLD, Heinz Ludwig (hrsg. v.): *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur.* Band 3. 41. Nlg. München: Text & Kritik 1978.

BARTON, Brian: *Das Dokumentartheater.* Stuttgart: Metzler 1987.

DISTL, Dieter: *Ernst Toller. Eine politische Biographie.* Schrobenhausen: Benedikt Bickel 1993.

DORST, Tankred, ZADEK, Peter und GEHRKE, Harmut: *Rotmord oder I was a German.* München: dtv 1969.

ERKEN, Günther: *Tankred Dorst.* Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1989.

FRÜHWALD, Wolfgang, SPALEK, John M. (hrsg. v.): *Der Fall Toller. Kommentar und Materialien.* München: Carl Hanser 1979.

GADAMER, Hans-Georg, „Wahrheit und Methode“. In: Hans-Georg Gadamer: *Gesammelte Werke.* Band 1 und 2. 5. Aufl. Tübingen: Mohr 1986.

GROßMANN, Stefan, „Der Hochverräter Ernst Toller. Die Geschichte eines Prozesses“. In: Ernst Toller: *Prosa, Briefe, Dramen, Gedichte.* Mit einem Vorwort v. Kurt Hiller. Reinbek: Rowohlt Taschenbuch 1961, S. 311-327.

KUSENBERG, Kurt und Beate (hrsg. v.): *Ernst Toller in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten.* Dargestellt v. Wolfgang Rothe. Reinbeck: Rowohlt Taschenbuch 1983.

MEYER-LEVINÉ, Rosa: *Leviné. Leben und Tod eines Revolutionärs Erinnerungen.* Aus dem Englischen v. Klaus Budzinski. Mit einem dokumentarischen Anhang. München: Carl Hanser 1972.

WEBER, Max, „Politik als Beruf“. In: Max Weber: *Gesammelte politische Schriften*. Hrgs. v. Johannes Winckelmann. 2. Aufl. Tübingen: Mohr 1958, S. 493-548.

ZIMA, Peter V: *Ideologie und Theorie: Eine Diskurskritik*. Tübingen: Francke 1989.

9. Anhänge

9.1 Chronik der Ereignisse¹¹⁷

□ Ende Februar-Anfang April 1919: Das Interregnum

21. Februar	Ermordung Kurt Eisners	Als Eisner seinen Rücktritt erklären will, wird er von Graf Anton Arco-Valley auf dem Weg zum Landtag ermordet. Dieses Ereignis bedeutet das Ende der Revolution und die Einsetzung einer neuen Regierung.
	Attentat auf Erhard Auer	Als Gegenreaktion auf Eisners Ermordung plant Alois Lindner ein Attentat gegen den Mehrheitssozialisten Auer. Diese Einzelgängerat scheidert.
22. Februar	Kommission zur Wiederherstellung der Einheit unter den sozialdemokratischen Parteien	In vierundzwanzig Stunden nach der Ermordung Eisners konstituiert sich eine neue Rätekörperschaft unter der Führung von Ernst Niekisch, ehemaligem Führer der Minderheitsgruppe der SPD. Intendiert ist eine Versöhnung der revolutionären Kräfte zur Vermeidung des Bürgerkrieges.
25. Februar	Beginn der Verhandlungen der Arbeiter-, Bauern- und Soldatenräte.	Die Hauptfrage ist: das Festhalten der bisherigen parlamentarischen Staatsform oder die Diktatur des Proletariats. Mehrere Anträge zur Ausrufung der Räterepublik werden abgelehnt.
8. März	Nürnberg Vereinbarung	Die am 4. März von der SPD, USP und dem BBB erreichte Nürnberger Vereinbarung wird nach Veränderungen angenommen, was die Schaffung einer Notverfassung und die Wiederherstellung der Macht des Landtages zur Folge hat.

¹¹⁷Nach Allan Mitchell: *Revolution in Bayern 1918/1919. Die Eisner-Regierung und die Räterepublik*. Aus dem Amerikanischen von Karl-Heinz Abshagen. München: C. H. Beck 1967 und nach Seligmann.

19. März	Die Regierung Hoffmann	Der Landtag tritt in München zusammen, und ein Kabinet um den Mehrheitssozialisten Johannes Hoffmann erhält die Vollmacht durch das Ermächtigungsgesetz vom 18. März. In fünf der größten Münchner Brauereien werden die Minister und das Programm vorgestellt.
22. März	Die ungarische Räterepublik	Die Abdankung des ungarischen Regierungschefs Graf Michael Károlyi und die Machtübernahme der Volksfront im Namen der Arbeiter-, Bauern- und Soldatenräte wird bekannt und von Lenin anerkannt.
3. April	Sitzung in Augsburg	Eine Delegation aus München fährt unter der Führung von Niekisch nach Augsburg, um Anhänger des Rätegedankens aus der Provinz zu werben. Die Augsburger Räte entscheiden sich für die Ausrufung und senden eine Delegation nach München, die am 4. April die Nachricht verbreiten soll.
4. April	Stellungnahme zur Proklamation der bayerischen Räterepublik	Als Niekisch mit der Delegation in München ankommt, ist Hoffmann schon mit dem Nachtzug nach Berlin gefahren. Dieser hat Verordnungen für die am 8. April geplante Einberufung des Landtages überlassen. Aufgrund der Uneinigkeit innerhalb der Parteien und der Abwesenheit der Kommunisten wird in einer Sondertagung entschieden, die Einberufung des Landtages rückgängig zu machen. Stellung zum Augsburger Antrag wird nicht sofort genommen, sondern erst später am selben Tag in einer Versammlung des Zentralrates: die Räterepublik soll ausgerufen werden; Landauer und Mühsam werden mit der Aufgabe der Verfassung der Proklamation beauftragt.

□ April – 1919: Die erste bayerische (anarchistische) Räterepublik

5. April	Agitation für die Ausrufung	Etwa hundert Männer von allen vorstellbaren politischen Gesinnungen – Polizei, KPD, Armee, SPD usw. – versammeln sich und eine Mehrheit plädiert für die Ausrufung der Räterepublik am 7. April. In Abwesenheit des Ministerpräsidenten Hoffmann weigern sich die SPD-Mitglieder, irgendwelche Verantwortung dafür zu übernehmen, alle außer Schneppenhorst, der das Projekt unterstützt und sich als <i>agent provocateur</i> erweist. Dies ruft den Zweifel der Kommunisten hervor.
In der Nacht zum 7. April	Proklamation der Räterepublik	Obwohl die Kommunisten eine Mitarbeit an der Räteregierung ablehnen, wird die bayerische Räterepublik von Unabhängigen und Mitgliedern des RARs im ehemaligen Schlafzimmer der Königin im Wittelsbacher Palais ausgerufen. Die Ämter werden neu verteilt.

□ April – Anfang Juni 1919: Die zweite (kommunistische) Räterepublik

13. April	Putschversuch	In der Nacht dringt eine Sektion der republikanischen Schutztruppen ins Wittelsbacher Palais und in Wohnungen ein und verhaftet 13 Mitglieder des provisorischen Zentralrates: unter ihnen Mühsam und Lipp. Es kommt dann zu einem heftigen Kampf auf dem Marienplatz. Gleichzeitig sammelt sich eine bewaffnete Arbeitermenge auf der Theresienwiese, die zum Hauptbahnhof fährt und die Schutztruppen zum Rückzug zwingt.
13. April	Konstituierung der Betriebs- und Soldatenräte Münchens	Während des Putsches versammeln sich Männern um Eugen Leviné zur Absetzung der anarchistischen Räteregierung und Konstituierung eines Vollzugsrates unter der Führung von Leviné. So wird er Oberkommandierender der Räterepublik.

14. April	Bildung einer Volkswehr	Hoffmann sendet einen Aufruf zur Bildung einer Volkswehr und kündigt die Mitarbeit des Württemberger Freikorps an. So verliert er die Führung der Operation, die der preussische General von Oven übernimmt. Dieser verfügt über 35 000 Mann. In München wird dem bayerischen Generalmajor von Mohl die Führung übergeben.
16. April	Dachau	Unter der Führung von Ernst Toller gelingt es einer Abteilung der Roten Armee, die weißen Truppen momentan zu stabilisieren.
27. April	Rücktritt der Kommunisten	Während einer im Hofbräuhaus stattfindenden Versammlung erheben Toller, Maenner und Klingelhofer Beschwerden gegen die kommunistische Räteregierung und setzen sich für Verhandlungen mit der Bamberger Regierung ein. Trotz ihrer Gegenargumentation werden die Kommunisten am folgenden Tag zum Rücktritt gezwungen.
30. April	Geiselermordung	Im Luitpold-Gymnasium werden 8 Geiseln ermordet: unter ihnen 6 Mitglieder der Thule-Gesellschaft und zwei Reichssoldaten.
1. Mai	Einmarsch in München	Am 1. Mai bilden die Truppen von General von Oven einen Kreis um München und warten bis zum 2. Mai zur Vermeidung eines größeren Blutbades, da es Arbeitertag ist. Als es aber bekannt wird, dass Geiseln erschossen worden sind, dringen die Truppen in München ein und stürmen die Räteregierung.
2. Juni	Leviné vor Gericht	Eugen Leviné wird zum Tode wegen Hochverrats verurteilt. Trotz öffentlicher Proteste wird das Urteil am 5. Juni vollzogen.
Vom 14. bis 16. Juli	Tollers Verurteilung	Ernst Toller wird zu fünf Jahren Festungshaft verurteilt.

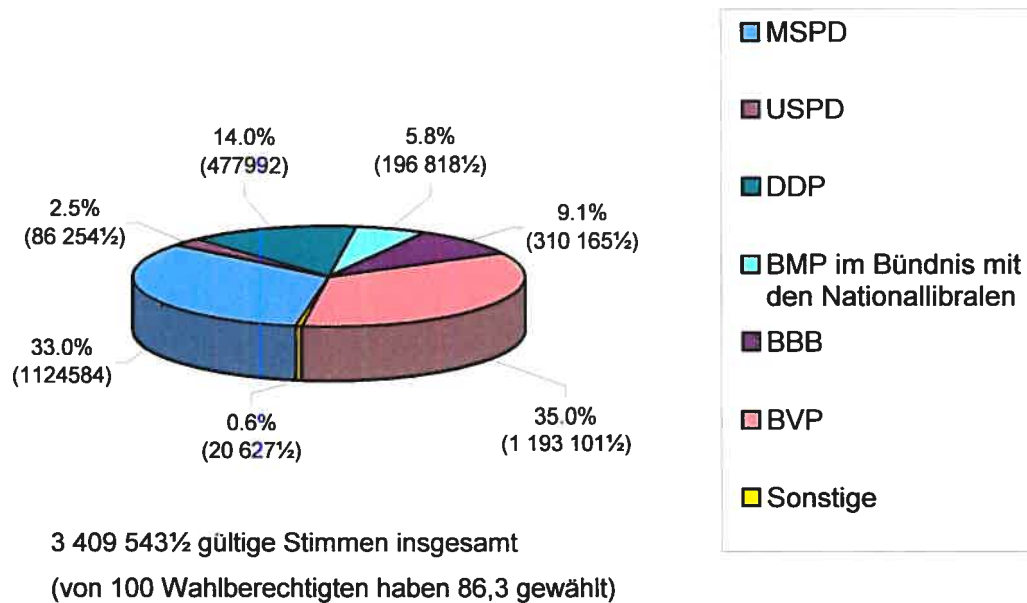
9.2 Originaldokumente im Drama

Zitate	Quellen
<p>Landauer: die Anwesenden zur konstituierenden Versammlung zu erklären. (9) Eine Revolution [...] ist ein schöpferischer Akt...(10)</p>	<p>Ernst Niekisch, „Gewagtes Leben“. Zitiert nach Tankred Dorst (hrsg. v.): <i>Die Münchner Räterepublik. Zeugnisse und Kommentar</i>, S. 64.</p>
<p>Der Text der Proklamation (10-11)</p>	<p>Max Gerstl: <i>Die Münchener Räte-Republic</i>, S. 11-12; Karl-Ludwig Ay (Zusammenstellung und historische Einführung): <i>Appelle einer Revolution: das Ende der Monarchie, das revolutionäre Interregnum, die Rätezeit. Dokumente aus Bayern zum Jahr 1918/1919</i>, Anlage 63; Gerhard Schmolze: <i>Revolution und Räterepublik in München 1918/19 in Augenzeugenberichten</i>, S. 271; Hansjörg Viesel (hrsg. v.): <i>Literaten an der Wand. Die Münchner Räterepublik und die Schriftsteller</i>, S. 21.</p>
<p>Mühsam: Die Gewehre schießen immer nach links,... (13)</p>	<p>Michael Seligmann: <i>Aufstand der Räte. Die erste bayerische Räterepublik vom 7. April 1919</i>, S. 195.</p>
<p>Landauer: Damals, auf einem langen Spaziergang [...] Und nun wollen Sie sich dem Notwendigen nicht stellen? (16)</p>	<p>Diese Passage benutzt einen Brief Tollers an Landauer. Siehe Hansjörg Viesel (hrsg. v.): <i>Literaten an der Wand. Die Münchner Räterepublik und die Schriftsteller</i>, S. 337-338.</p>

Die Strophe der „Internationale“ (18)	Ernst Toller: <i>Prosa. Briefe. Dramen. Gedichte</i> , S. 320.
Die Szene aus <i>Masse-Mensch</i> (21-22)	Ernst Toller: <i>Masse-Mensch: Ein Stück aus der sozialen Revolution des 20. Jahrhunderts</i> , S. 47-49.
Landauers Rede in der Universität (27-29)	Gustav Landauer: <i>Aufruf zum Sozialismus</i> , S. 47-65.
Toller: Bei uns zu Hause, damals in Posen, da waren die deutschen Spießler [...] das war Kain, der den Abel erschlagen hatte. (30)	Ernst Toller: <i>Eine Jugend in Deutschland</i> , S. 7-8.
Landauer: Er hat die Welt als Dichter gesehen [...] Dichter sind nun einmal ideologisch labil, – und gerade die größten. (31)	Gustav Landauer: <i>Shakespeare: dargestellt in Vorträgen</i> , S. 189-237.
Mühsam: Da hat er eine in der Türkenkaserne aufgelesen, [...] ist sie abgehaun – mit so nem Bullen. (32)	Nach Ernst Toller: <i>Eine Jugend in Deutschland</i> , S. 131-132.
Erstes Gespräch zwischen Toller und Leviné (37-40)	Nach einem in der Roten Fahne veröffentlichten Artikel Levinés und einem Telegramm Lenins. Siehe Hansjörg Viesel (hrsg. v.): <i>Literaten an der Wand. Die Münchner Räterepublik und die Schriftsteller</i> , S. 417-419; Helmut Neubauer: <i>München und Moskau 1918/1919. Zur Geschichte der Rätebewegung in Bayern</i> , S. 74-75.
Dr. Lipps Telegramm (40)	Helmut Neubauer: <i>München und Moskau 1918/1919. Zur Geschichte der Rätebewegung in Bayern</i> , S. 54; Ernst Toller: <i>Eine Jugend in Deutschland</i> . S. 48.
Dr. Lipps Entlassung: „Für die Revolution tue ich alles.“ (44)	Ernst Toller: <i>Eine Jugend in Deutschland</i> , S. 112-13.
Tollers Erinnerungen an Dachau (59-60)	Ernst Toller: <i>Eine Jugend in Deutschland</i> , S. 127-129.
Landauers Rücktrittserklärung (65)	Ernst Toller: <i>Eine Jugend in Deutschland</i> , S. 133.

Der Zeuge Heine vor Gericht (80)	Stephan Großmann, „Der Hochverräter Ernst Toller. Die Geschichte eines Prozesses“. In: Ernst Toller: <i>Prosa. Briefe. Dramen. Gedichte</i> , S. 311-327, Zitat: S. 320.
Tollers Rede vor Gericht (81-83)	Kurt Kreiler: <i>Die Schriftstellerrepublik. Zum Verhältnis von Literatur und Politik in der Münchner Räterepublik. Ein systematisches Kapitel politischer Literaturgeschichte</i> , S. 196-197.
Toller: Wer auf der Ebene der Politik [...] dass ihm die Art der Wehr und Gegenwehr gezwungen wird. (105)	Ernst Toller: <i>Eine Jugend in Deutschland</i> , S. 122-123.

9.3 Die Landtagswahlen vom 12. Januar 1919¹¹⁸



¹¹⁸Bayerisches statistisches Landesamt (hrsg. v.): *Statistisches Jahrbuch für den Freistaat Bayern*. München: Carl Gerber 1919, S. 584-589.

